

Vittorio Coletti

Romanzo mondo

La letteratura nel villaggio globale



il Mulino

Saggi



Nella sua lunga storia il romanzo ha avuto grande circolazione internazionale sempre portando in sé ben radicati i segni delle sue patrie linguistiche e culturali (Francia, Inghilterra, Russia, Germania, Italia). Ma che succede dei luoghi quando le differenze linguistiche e culturali si attenuano e ogni specificità nazionale si riduce? Se si allentano i rapporti tra lingua e patria, in che terra affonda le sue radici lo scrittore? Il libro segue la progressiva de-nazionalizzazione del romanzo, in un percorso che vede i tratti locali prima sconvolti poi sopraffatti da quelli planetari, fino all'epoca attuale in cui il mondo è insieme paese d'origine e di destinazione del più occidentale fra i generi letterari. Nella narrativa contemporanea emerge così una inedita inessenzialità dei luoghi, letterariamente divenuti interscambiabili.

Vittorio Coletti insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Genova. Tra i suoi libri: "Da Monteverdi a Puccini" (2003) e "Storia dell'italiano letterario" (1993) pubblicati da Einaudi. È inoltre autore del "Dizionario della lingua italiana" (con F. Sabatini, Sansoni, 2008).



il Mulino

e-book

Vittorio Coletti

Romanzo mondo

La letteratura nel villaggio globale



il Mulino

e-book

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Per altre informazioni si veda <http://www.mulino.it/ebook>

Edizione a stampa 2011
ISBN 978-88-15-15049-3

Edizione e-book 2011, realizzata dal Mulino - Bologna
ISBN 978-88-15-30705-7

Indice

Premessa

Capitolo primo

Il mondo della Letteratura

Capitolo secondo

Lingue e letterature

Capitolo terzo

Romanzo mondo

Capitolo quarto

In provincia d'Italia

Capitolo quinto

Riflessi critici

Un'obiezione per concludere

Indice dei nomi

Premessa

L'argomento di questo libro è il superamento delle distinzioni e delle proprietà nazionali nel romanzo. Chiamo 'romanzo mondo' quello che interpreta il mondo (perlomeno occidentale) o esplicitamente nasce per esso e per un consumo globale. Mentre il maggior studioso delle dinamiche geografiche nella narrativa moderna, Franco Moretti, definisce 'opere mondo' quei grandi libri che fanno programmaticamente riferimento «al sistema-mondo nel suo insieme», in quanto universo conoscitivo e morale, e ripropongono un'ultima immagine dell'antica totalità del senso (per Moretti sono i grandi capolavori dell'epica moderna, da *Faust* a *Cent'anni di solitudine*), io definisco 'mondo' quei romanzi e quei narratori novecenteschi e contemporanei che sono stati, in un primo tempo, percepiti come non appartenenti a una cultura nazionale specifica e quindi in qualche modo ricevibili da tutte le culture, e, poi, direttamente orientati o addirittura programmati per un lettore mondiale, cioè non legato a una cultura nazionale particolare e attratto da temi e forme planetarie. Per Moretti quelle 'mondo' sono opere che ambiscono all'universale, e proprio per questo sono molto particolari, mal traducibili, affascinanti quanto difficili e selettive (*L'uomo senza qualità* o *l'Ulisse*). Per me si tratta di opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e

ben padroneggiabili, ma conditi di sapori locali^[1].

Il romanzo mondo è quello adatto alla lettura mondiale, perché calato in modelli riconoscibili ovunque o perlomeno a valenza transnazionale. Questo non significa che sia solo una letteratura di consumo, anche se quella destinata al consumo mondiale ne è l'espressione più immediata, semplice e percepibile; basti pensare, come vedremo, ai gialli.

La misura mondo spunta là dove i tratti metalocali (generazionali, come nel romanzo per ragazzi; culturali, come nella narrativa mitteleuropea; linguistici, come nei romanzi in lingue non prime del narratore o del suo paese; formali, come nei polizieschi) sono più o non meno forti di quelli locali e le forme e i temi dei romanzi rispondono più a modelli e pressioni sovranazionali che a realtà nazionali, ancorché presenti e visibili.

Si tratta di vedere in questi nuovi standard che fine hanno fatto i luoghi 'nativi' del romanzo e come è cambiato il rapporto del romanzo con le sue patrie^[2].

[1] F. Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.

[2] Questo libro riprende con molti cambiamenti e ampliamenti l'articolo dallo stesso titolo uscito su «La Lingua italiana. Storia, strutture, testi», V, 2009, pp. 147-170. Ringrazio la direzione della rivista per l'ospitalità e il permesso di riprendere il saggio in questa sede.

Il mondo della Letteratura

La letteratura è forse l'arte che più delle altre ha origine e forte radicamento entro il confine nazionale, visto il legame strettissimo con il linguaggio. In Occidente, il romanzo è un genere letterario che matura e si diffonde appunto nelle culture nazionali e ha una stretta connessione con la geografia culturale e sociale del luogo in cui è ambientato. Il successo dei modelli occidentali ha favorito in altri paesi formati narrativi estranei alle culture locali e che ha comportato una variazione nelle tecniche di scrittura nei migliori autori del terzo-quarto mondo. Si affrontano poi i concetti di mondo della letteratura e letteratura mondo, che è quella degli scrittori che si confrontano e dialogano tra loro al di là delle frontiere linguistiche e culturali.

Letterature nazionali

Delle grandi arti la letteratura è quella che più si attarda dentro i confini nazionali e per la quale si auspica, da certuni, una permanenza e una rappresentanza perfino dentro quelli municipali, dialettali.

Le altre arti sono da sempre transnazionali, almeno nella loro variante colta. Non parliamo della musica, in cui le diverse tradizioni nazionali sono, sì, fortissime (sinfonismo tedesco, opera italiana, opera russa ecc.), ma fin dall'inizio

diffuse e addirittura prodotte al di fuori delle coordinate geografiche originarie (Haendel o Mozart e l'opera italiana), e solo la musica popolare immette nell'esperanto sonoro classico e mondiale dosi massicce di dialetto locale (come nell'opera slava). Anche la pittura è europea dal Trecento in poi e gli stili pittorici spaziano da oriente a occidente, per diventare mondiali dall'Ottocento: gli artisti viaggiano, dialogano e si confrontano fra di loro, lavorano fianco a fianco in paesi diversi e via via la pittura è sempre meno definibile per percorsi nazionali. Ovviamente, le differenze ci sono: un conto sono gli impressionisti francesi e un conto i macchiaioli italiani; ma, dal Medioevo, una grande esperienza pittorica non è mai tutta data, né nelle sue origini né nel suo significato, dalle storie dell'arte locale. Per queste arti è concepibile e forse è quasi solo praticabile una storia generale (della musica, della pittura ecc.), senza troppe distinzioni nazionali, che non siano ulteriormente ristrette, a scopo di ricerca, da altre specificazioni (l'opera italiana, il Lied tedesco, la pittura romantica francese, la pittura veneta ecc.), e anche in questo caso con molta cautela. E la letteratura?

Ha scritto Milan Kundera in *Sipario*^[1]:

siamo soliti considerare la musica, in maniera del tutto naturale, nell'ambito del grande contesto: sapere quale era la lingua materna di Orlando di Lasso o di Bach non ha grande importanza per un musicologo; un romanzo, invece, a causa del legame con la sua lingua, è studiato in tutte le università del mondo nell'ambito del suo piccolo contesto nazionale.

La letteratura si studia insomma ancora nelle sue varianti nazionali e l'aggettivo linguistico di pertinenza si accompagna alle sue storie o alle sue antologie, alla sua ricezione scolastica, alla maggior parte degli studi su di

essa. Specialmente in Europa e soprattutto in Italia.

I critici si affannano a spiegare testi e scrittori con altri testi e scrittori della stessa tradizione linguistica e culturale, e i binari geopolitici sono i percorsi obbligati di quasi tutti gli studi scolastici di letteratura. Un corso di storia dell'arte, in Italia, che non si occupi degli impressionisti o dei fiamminghi è impensabile; in letteratura invece si studia comunemente il nostro romanticismo ignorando quello francese e viceversa. È vero che alcuni grandiosi saggi della miglior filologia romanza europea, come quelli di Curtius e di Auerbach o Spitzer, hanno cercato di mostrare il tratto comune fra espressioni letterarie nelle lingue neolatine. Ma, a parte gli americani^[2], per i quali la percezione delle distanze fra le diverse letterature europee è condizionata dalla loro lontananza dall'Europa, gli studiosi hanno prevalentemente ragionato in termini di letterature nazionali. Neppure i più autorevoli comparatisti europei, privilegiando quasi sempre un punto di riferimento locale, hanno davvero superato questa impostazione, anche se sono quelli che sono andati più avanti sulla strada del superamento delle barriere letterarie nazionali. Ci torneremo sopra. Ma, intanto, notiamo che persino la moda critica dell'intertestualità, volta a scoprire tracce anche minime di altri testi dentro quello esaminato, pur non disdegnando contatti translinguistici (latino-italiano, italiano-francese o provenzale, ad esempio), sembra più a suo agio e convincente quando offre tessere dello stesso mosaico linguistico e culturale e avvalora anch'essa una considerazione *intramoenia* della letteratura.

Si dirà: per forza. La letteratura si esprime attraverso il linguaggio verbale e questo è per definizione locale o,

tutt'al più, nazionale, dialetto o lingua.

Prima di tutto, ciò non è vero. Non parliamo dell'epoca romana, col latino lingua di cultura internazionale, al punto da costituire, ha detto Weinrich, una sorta di protoglobalizzazione^[3]. Ma anche in seguito non è mai stato del tutto vero che una lingua (e persino un dialetto) sia solo nazionale o regionale. Tanto per essere chiari: una letteratura italiana è nata perché una lingua regionale (il toscano) è stata adottata da scrittori che non la parlavano, è stata usata fuori della regione di provenienza. Senza arrivare a oggi, quando alcune lingue hanno circolazione e a volte ufficialità d'uso in nazioni diverse da quella di origine (inglese, francese), anche in passato il rapporto fra lingua locale e letteratura non è mai stato troppo stretto e indissolubile.

Nel Medioevo poeti italiani composero in lingua provenzale e poeti di una regione si divertivano a usare i dialetti delle altre. L'italiano e il francese sono state lingue di cultura in Austria, Germania e Russia fra Sette e Ottocento, facendo valicare i confini geolinguistici alle rispettive letterature. Anche senza contare la dimensione europea e mondiale del latino (lingua più di cultura che di letteratura, dopo l'antichità classica, nonostante qualche eccezione significativa, da Petrarca a Pascoli), la trasversalità continentale della letteratura è stata a lungo un dato di fatto. Dante lo dimostra persino con ragioni linguistiche nel suo *De vulgari eloquentia*, dove mette insieme i *doctores* delle tre lingue, del sì, d'oc e d'oïl, e li vede collegati dalla comune discendenza da uno stesso, unico idioma 'trifario'. I poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto discendono da una tradizione francese prima che norditaliana e poi circolano in mezza Europa. Le novelle

italiane del Quattro-Cinquecento alimentano il teatro di Shakespeare. La commedia dell'arte viaggia per l'Europa, come l'opera lirica. Ci sono stati scrittori bilingui, come Goldoni, e chi, come Metastasio, ha scritto in italiano pur risiedendo per cinquant'anni all'estero.

Ma, con la fine dell'*ancien régime*, le letterature ripiegano nei loro confini linguistici e puntano all'autosufficienza. O perlomeno cercano di imporsi a partire dalla forza interna delle loro rispettive civiltà. I grandi scrittori francesi o inglesi o italiani o tedeschi sono soprattutto scrittori nazionali, radicati nel terreno culturale, linguistico e sociale dei loro paesi. Se Stendhal, a metà strada fra vecchio e nuovo mondo, può essere ancora pensato in proprietà tra Francia e Italia, chi potrebbe pensare alle Brönte fuori dell'Inghilterra o a Fontane fuori Berlino o a Verga fuori della Sicilia? Si prenda l'inizio di un qualsiasi romanzo di Balzac, neppure dei più importanti (*Ursule Mirouët*)^[4]:

En entrant à Nemours du côté de Paris, on passe sur le canal du Loing dont les berges forment à la fois de champêtres remparts et de pittoresques promenades à cette jolie petite ville. Depuis 1830, on a malheureusement bâti plusieurs maisons en deçà du pont [...] Mais, en 1829, les côtés de la route étant libres

e si vedrà subito come Francia, Parigi e provincia siano personaggi imprescindibili del racconto.

Anche quando le storie escono dai confini patrii e sono ambientate in paesi diversi, autori e opere restano nazionali, come succede in *Camera con vista* di Forster o in *Morte a Venezia* di Thomas Mann.

Ovviamente, il radicamento territoriale della letteratura è più forte in certi generi, a intensa esposizione linguistica,

come la poesia, e meno marcato in altri, costitutivamente esportabili e traducibili, come il teatro. Tacendo qui, per ora, del fatto che la poesia ha comunque trovato il modo per superare il vincolo linguistico di partenza con le traduzioni-ricreazioni d'artista (particolarmente sviluppatesi nel Novecento), è stato il romanzo, genere giunto al successo con le letterature nazionali, ad abbattere più decisamente i confini dentro i quali era nato e a far da vettore alla transnazionalità letteraria moderna.

È bastato un secolo, un secolo e mezzo (ma per certi paesi, come la Francia, è lecita una retrodatazione sensibile, che però non contraddice l'esaltazione ottocentesca dell'identità letteraria nazionale) di identificazione fra opere letterarie e ambiente linguistico e sociopolitico circostante per dare la sensazione che la letteratura sia un'arte endogena, centripeta, abbondantemente spiegabile e consumabile dentro i confini in cui viene prodotta, cancellando o nascondendo secoli di trasversalità letteraria europea. Del resto l'Ottocento e la prima metà del Novecento sono stati i secoli dei nazionalismi e hanno contribuito come non mai a fissare dentro i vari confini la letteratura, specie quando minacciava di volerne uscire.

È stato l'Ottocento a suggerire l'idea della storia letteraria come storia nazionale e della letteratura come immagine della società locale, senza vedere che, almeno nel mondo occidentale, le somiglianze fra le diverse realtà nazionali stavano diventando superiori alle differenze e che stava avvicinandosi il momento in cui una vicenda ambientata a Berlino non sarebbe stata troppo dissimile da una ambientata a Lisbona. La celebre *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, insieme con le storie

letterarie raccontate in chiave di positivistico rapporto fra clima, *milieu* e opere d'arte, esprime splendidamente questa tendenza centripeta e nazionalistica della letteratura romantica e lega esemplarmente le vicende di una letteratura a quelle di un paese, anzi le promuove a protagoniste della sua identità.

La letteratura creativa, da parte sua, ha creduto molto alla legge di gravità nazionale teorizzata dalla critica, e si è riconosciuta nei propri domini nazionali e sociali più di quanto non fosse essa stessa disponibile a starci. D'altra parte, modernizzandosi, essa ha accordato sempre più valore e centralità alla forma linguistica e quindi difeso le identità originarie dei suoi testi. Ha osservato giustamente Édouard Glissant che la poetica simbolista «del linguaggio-in-sé tende verso un'arte che per definizione si esercita solo entro i limiti di una data lingua»^[5]. La letteratura esalta la sua proprietà anche linguistica autoctona proprio quando la sua esigenza di circolare nel mondo si fa più forte e più forte è la pressione del mondo su di essa. Sul romanzo in particolare.

In effetti, dietro i confini, il mondo non è mai stato tanto incombente come da quando le letterature sono diventate nazionali. Il radicamento si è fatto più consapevole proprio quando sono divenuti più frequenti e decisivi gli spostamenti, i contatti, gli influssi di altri paesi e linguaggi. Sembra quasi che l'ancoraggio locale delle letterature sia una risposta o una preveggenza reazione a un'ineliminabile pulsione all'internazionalità, alla sovralocalità della letteratura. Michael Valdez Moses^[6] ha letto *Il sindaco di Casterbridge* di Thomas Hardy, del 1886, come rievocazione di una dimensione regionale, locale, alimentata dalla reazione al tempo nuovo della cultura 'omogeneizzante'

nazionale e transnazionale. Gli stessi *Malavoglia*, più o meno coevi, potrebbero essere considerati come un gesto di nostalgia verso un piccolo mondo che sta finendo: un programma che Antonio Fogazzaro dichiara fin dal titolo, *Piccolo mondo antico*, anche se la valenza sociale qui è più forte di quella geografica nel ruolo di coordinata della dimensione tempo.

Il mondo, all'inizio del Novecento, ha cominciato a premere alle spalle degli scrittori come dei loro personaggi. Appariva soprattutto un nemico, una terra ignota e mostruosa che oscurava o minacciava il nido locale e singolare della patria e della persona. Il mondo incombeva sul segmento individuale e puntuale occupato dai personaggi, frastornando la loro fragile singolarità con la sua caotica pluralità. La totalità continentale viene a trovare e a turbare Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz* di Döblin (1929) sotto forma di giornali, manifesti, discorsi pubblici e politici; allo stesso modo in cui l'intero pianeta si scaglia (senza neppure accorgersene) sullo sventurato Karl Lakner, il protagonista di *Karl e il XX secolo* (1933), il romanzo in cui Rudolf Brunngraber racconta come un individuo venga travolto dalla vicenda economico-sociale e politica globale, che ovviamente non tiene minimamente in conto le sue private aspettative. Il particolare, il locale perdono la loro forza e accusano una debolezza di fronte al generale, nella vicenda dei singoli come in quella delle culture. Il territorio linguistico-culturale da cui si poteva partire per conquistare il mondo va presto difeso dal mondo stesso che rischia di annetterselo cancellandone l'identità.

Berlino e Vienna sono, nei due romanzi citati, i punti su cui si scaricano i fulmini della tempesta del mondo, in una

dialettica imperfetta fra totalità (perversa) e singolarità (malata), che è la cifra della grande narrativa fra Otto e Novecento, quando chi usciva dalla propria terra era travolto e mortificato dal disastro dell'epoca. Le prime apparizioni, le prime tematizzazioni consapevoli della dimensione mondo hanno avuto nel romanzo i contorni dell'angoscia e della paura.

Il romanzo occidentale

Il romanzo è un genere letterario che matura e si diffonde nell'età moderna degli stati e delle culture nazionali. È il genere della storia, del tempo misurato e calato in spazi noti. Luoghi ed epoche gli sono connaturati e, nell'Ottocento, quasi necessari. Un romanzo racconta una storia che si svolge in un luogo (vicino o lontano) riconoscibile in un tempo dato, passato (romanzo storico) o attuale. Il caso, per noi italiani arcinoto, dei *Promessi sposi* è eloquente: un'epoca data ed esplorata (il Seicento), un luogo (Lombardia fra dominio spagnolo e veneziano) ricostruito come su una mappa. Franco Moretti^[7] ha mostrato esemplarmente la centralità dei luoghi nel grande romanzo europeo, e perfino l'influenza su di esso di luoghi non nativi, non originari delle sue forme, adattati a modelli letterari di derivazione straniera, come è accaduto nel romanzo russo nell'Ottocento o in quello latinoamericano nel Novecento. Persino in questi casi, la misura locale è stata comunque determinante.

Sia uno stato, una regione o una città, il romanzo non solo vi ambienta la sua storia, ma ne presuppone la cultura e ovviamente ne incamera e riproduce i segnali (nomi di persone, luoghi, eventi, mappe ecc.). Tutto il grande romanzo francese mostra un'alta intensità di

localizzazione. Chi potrebbe prescindere dai luoghi (che per altro danno un titolo a una sezione importante) nella *Recherche* di Proust? In testa all'edizione della Pléiade dei romanzi di Mauriac c'è una cartina del bordolese! Quelli degli altri paesi non sono da meno, come si vede nei romanzi berlinesi di Fontane o in quelli austriaci di Stifter.

Se non ci fossero luoghi precisi, questi romanzi non avrebbero neppure il loro significato universale, perché la loro forza di significazione discende dalla concretezza, dalla riconoscibilità individuale di luoghi e tempi. Guardiamo ancora *I Malavoglia*: la potenza comunicativa ed evocativa di questo romanzo è direttamente proporzionale all'imprescindibilità dei luoghi e dei tempi in cui è ambientato, della Sicilia di secondo Ottocento in cui si svolge la storia. Singer, il grande narratore yiddish di cui ci occuperemo anche più avanti, che scriveva in una lingua senza terra perché voleva, specie dopo che una strage immane l'aveva falciata, restare fedele a una cultura che in quella lingua si era espressa, e quindi era più di altri proteso verso il metaluogo del mondo, notava che «la letteratura è inseparabile dalle origini», che Tolstoj, Dostoevskij, Gogol' sono «più russi, più ucraini che mai» e aggiungeva:

impossibile immaginare Dostoevskij che pone Raskolnikov in una cornice diversa da quella di San Pietroburgo. Tutti i grandi maestri hanno radicato la loro opera in una cultura, non foss'altro che per combatterla. Più uno scrittore è dei «suoi posti», più sono le possibilità che diventi universale^[8].

Anche nel Novecento le cose restano a lungo così, per quanto abbiano via via più successo tipologie di romanzo fantastico o metafisico, facilmente atipico e caratterizzato, eventualmente, più dalla cultura che dai luoghi, o centrato

prevalentemente sugli spazi individuali, privati, di un personaggio. Ma anche in questo sottogenere di narrativa l'atmosfera locale resta importante: basti pensare alle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij. Anche in questi casi la riconoscibilità del luogo è ricorrente, come la Trieste di Svevo o la Roma di D'Annunzio o la piccola città di provincia di Boine. Se non è un luogo è una società, una classe precisa, come quella dei romanzi borghesi di Moravia, a fornire l'ambiente sociale della vicenda; e lo fa con forte accentuazione dei tratti nazionali o locali dei comportamenti collettivi descritti. Henry James ha fissato nei suoi romanzi i tipi nazionali, come nell'*Americano* e negli *Europei*. All'inizio dell'*Americano*, il protagonista Christopher Newman è descritto con ironia e simpatia nei suoi tratti fisici così caratteristici che persino un osservatore poco propenso a riconoscere «i diversi tipi nazionali non avrebbe faticato troppo a indovinare la provenienza» del personaggio, anzi «avrebbe addirittura provato una certa soddisfazione ad annotare con quanta esattezza riproduceva tutti i tratti del modello» cui apparteneva: «era un magnifico esemplare di americano». Negli *Europei* scrive, dei suoi personaggi, che «il vecchio mondo formava, tutto sommato, il loro campo naturale» e uno di loro dice di se stesso: «Dopo tutto, sono europeo. Mi sento tale, mi capite?». La prima donna è parigina e persino nel mettersi lo scialle lo fa con «un gesto da parigina fatta e finita e con un sorriso da parigina»^[9].

Insomma, l'ancoraggio spaziotemporale è necessario al romanzo, il luogo è storico, riconoscibile, e il tempo ricostruito o documentato, entrambi fotografati nella cultura che li ha contraddistinti. Se si sostituissero i luoghi e le relative culture i grandi romanzi non sarebbero più tali o forse non sarebbero mai esistiti. Emma Bovary trasferita

a Roma non solo non funzionerebbe come emblema della piccola borghesia ottocentesca, ma semplicemente non potrebbe darsi. La differenza fra Emma Bovary o Eugenie Grandet, da una parte, e la Pisana delle *Confessioni* di Nievo o le varie signore Maironi di *Piccolo mondo antico*, dall'altra, non sta tanto nella cronologia, quanto nella geografia culturale e sociale che hanno alle spalle. L'esemplarità di questi personaggi è parallela al loro radicamento in luoghi che ne definiscono il profilo e sono lo scenario dei loro pensieri e gesti. Questi luoghi hanno una cultura che, in linea di massima, coincide con quella delle nazioni cui appartengono, della lingua in cui queste si esprimono. A volte, specie in Italia, è intervenuto persino un linguaggio regionalmente marcato a identificare meglio i luoghi e i protagonisti della storia (Verga, Gadda, Pasolini, Meneghello).

Il romanzo da altri mondi

Il successo dei modelli occidentali (sostanzialmente francesi e inglesi) ha favorito l'introduzione in paesi non occidentali di formati narrativi estranei alle culture locali. Ma c'è subito stato un grande sforzo di adattamento, di ambientazione, in una dialettica, scrive Moretti, fra la «solidità dell'egemonia simbolica» e «la sua flessibilità (i dettagli locali)», che riduce le differenze, ma al contempo le esalta fino al punto da modificare le forme stesse^[10]. Se il fenomeno più clamoroso è stato quello del romanzo latinoamericano, su cui torneremo subito, e il più singolare quello del romanzo giapponese^[11], ha fatto da ultimo scalpore la crescita di una narrativa cosiddetta postcoloniale, dai paesi terzi e persino da continenti la cui cultura pare incompatibile con quella del romanzo. John Maxwell Coetzee, riflettendo sulla fine del rapporto fra

terra e romanzo, divenuta più evidente proprio in libri di autori del terzo e quarto mondo, osserva che l'Africa e il mondo islamico sarebbero di per sé estranei e refrattari alla modalità di espressione romanzesca e che la sua adozione comporta formati letterari lontani dalle culture indigene, con un'operazione in pari tempo di spaesamento e di appropriazione. Scrive:

In quanto genere narrativo, il romanzo, e in special modo quello realistico, porta con sé un pesante bagaglio intellettuale. Il romanzo non si occupa di vite esemplari ma dell'impegno individuale e del destino dell'individuo. È ostile alla tradizione: dà valore all'originalità, all'autonomia. Imita il metodo dell'inchiesta scientifica o del caso legale piuttosto che il racconto fantastico narrato accanto al focolare. Vanta inoltre una lingua priva di ornamenti, un'osservazione costante e ordinaria e una registrazione scrupolosa dei dettagli.

Insomma «è proprio il genere di strumento» opposto a quello che si poteva immaginare nella cultura araba e africana, e invece proprio quello «che ci si poteva aspettare dalla borghesia mercantile europea»^[12].

In effetti, si poteva supporre che da territori culturali programmaticamente antioccidentali emergesse una letteratura di taglio locale, magari geograficamente vastissimo, ma legata a date regioni della terra o a culture specifiche e non assimilate. Si potrebbe pensare che scrittori di culture pregiudizialmente antiglobali, come quelle islamiche, riescano a produrre romanzi a forte presa e caratterizzazione locale, in cui il tratto specifico è centrale e non sostituibile con altri equivalenti. Ci hanno provato. Ma il genere stesso fa resistenza, con quella sua forte caratterizzazione occidentale, che fa sembrare i romanzi dei non occidentali come opere occidentali

delocalizzate. Lo ha osservato ancora Coetzee^[13]:

Perché ci sono così tanti romanzieri africani eppure non esiste un romanzo africano degno di questo nome? [...] Il romanzo inglese è scritto in primo luogo dagli inglesi per gli inglesi. È questo a farne il romanzo inglese. Il romanzo russo è scritto dai russi per i russi. Ma il romanzo africano non è scritto dagli africani per gli africani. Magari i romanzieri africani scrivono dell'Africa, di esperienze africane, ma mi sembra che mentre scrivono non facciano altro che guardarsi alle spalle, con un occhio agli stranieri che li leggeranno.

Nimrod, autore africano di lingua francese, osserva che, per un suo conterraneo, scrivere romanzi in francese implica una doppia rivoluzione: linguistica e culturale. È la scelta d'esiliarsi^[14].

I migliori autori del terzo-quarto mondo, resisi conto di questo condizionamento formale, si sono sforzati di adottare tecniche di scrittura di tipo diverso da quelle solite nel romanzo, più popolari, etniche, in modo da ridurre il rischio dello scivolamento nella dimensione aterritoriale e metaculturale del mondo, in genere equivalente a quella occidentale. L'egiziano Mahfouz, ad esempio, ha cercato di superare i modelli del realismo narrativo occidentale cui si era attenuto nei primi romanzi, accostandosi a modalità narrative orali autoctone dell'Egitto, per dar vita a un romanzo egiziano. Ma, significativamente, non è bastato ai suoi correligionari ortodossi e puristi, che lo hanno sospettato di tradimento religioso e culturale. Coetzee ha ben dimostrato come l'*Epopea dei harafish*, del 1977, sia un libro spaesante per i lettori europei, di stile spesso formulare, ripetitivo e circolare. Solo forzando al massimo i meccanismi eurocentrici del romanzo, un arabo riesce a liberarsi dai

condizionamenti delle letterature occidentali e a dar vita (a provarci almeno) a un romanzo locale, nel senso di collegato a una data cultura e per di più non a quella dell'Occidente e del Nord dominanti. Tuttavia non è bastato, né ai difensori del separatismo culturale islamico, né ai palati standardizzati degli occidentali: i libri di Mahfouz hanno avuto grande ma non grandissimo successo. Anche quelli di Tahar Ben Jelloun, scrittore marocchino che scrive in francese («nella cantina della mia memoria – ha detto – abitano due lingue: arabo e francese»), sono un innesto di culture narrative orali e indigene, di grande fascino, su un contenitore occidentale come il romanzo, con esiti non sai se più affascinanti o sconcertanti (come nel capolavoro *Notte fatale*). Non capisci se prevalga l'arte o l'ideologia.

Orhan Pamuk è uno degli autori che più hanno cercato di ancorare il romanzo a un luogo non occidentale (Istanbul, la Turchia) e ci è riuscito molto bene, anche grazie a soluzioni narrative non certo comunissime in Occidente. Ma, significativamente, anche la cultura islamica della sua terra l'ha percepito come così occidentale (e quindi mondiale) da ordinarne a lungo la proibizione e decretare la condanna dei suoi lettori. L'istanza ideologica nazionalista e fondamentalista pesa oggi soprattutto su questi scrittori del quarto mondo, chiamati a rispondere a delle comunità e alle loro ideologie, impossibilitati a farlo in maniera per esse persuasiva dentro un formato così individualista come quello del romanzo. Non è infatti solo qualche contenuto a suscitare la diffidenza di chi vuole evitare contaminazioni culturali con l'Occidente; è la forma stessa.

Anche Salman Rushdie è stato spesso affascinato e

angosciato, lui indiano di lingua e cultura inglese, dal proposito di rivendicare la propria appartenenza etnico-culturale, la propria identità al tempo stesso 'plurale e parziale'. «L'identità», ha scritto ancora Coetzee, «ha pesato sul [suo] capo [...] per gran parte della sua vita [...] *L'ultimo sospiro del Moro* (1995) è un romanzo sull'India», tanto che «il lettore non indiano [...] può avere al massimo una comprensione di seconda mano»^[15]. Ma anche lui è stato respinto dalla sua cultura d'origine perché, nonostante tutto, è uno scrittore orientato verso un pubblico occidentale, che guarda alla sua terra, alla sua cultura, per raccontarla, con modalità occidentalizzanti, ad altre terre e culture.

Tuttavia, i luoghi hanno più probabilità di restare o tornare a essere importanti e letterariamente operativi in romanzi di letterati non occidentali o di terre non del tutto occidentalizzate o nuovamente deoccidentalizzate. Il particolare e il regionale, in questi libri, sono primari e insostituibili com'erano nel romanzo europeo dell'Ottocento. Solo che sono in funzione più di una cultura, di una visione del mondo, di un'ideologia, che di un individuo, come è richiesto dalle culture non borghesi e popolari, collettive e non individualiste, da cui provengono. I tratti locali sono non solo un ambiente narrativo ma anche un'opzione politica e culturale marcata.

Non è da escludere o da trascurare in questa moltiplicazione dei luoghi del romanzo (spesso in lingue non materne) il processo di uniformazione, il segno della vittoria di una cultura, il successo di uno standard mondiale, che ha i suoi pregi ma anche i suoi limiti, come sospettava Edward Said, che lo vedeva come uno dei tanti segni dell'occidentalizzazione forzata del terzo mondo^[16].

Valdez Moses coglie nell'apporto al romanzo moderno di sempre più numerosi autori del terzo mondo il più vistoso indizio di una letteratura mondo che mette al centro l'“ibridazione globale” della cultura letteraria, politica, economica^[17]. Il tratto che sarebbe a essi comune non è tanto un linguaggio o uno stile (permarrebbero a suo giudizio le specificità locali e individuali), quanto l'analoga reazione delle società premoderne e differenziali all'avanzare dell'omogeneizzazione culturale mondiale.

La fuoriuscita del romanzo dai confini originari è spesso coincisa con l'esotismo, una delle prime e ancora incompiute forme con cui il mondo terzo e totale è entrato nelle culture dei vari stati occidentali, che l'hanno osservato dall'angolo domestico e familiare di casa propria. In genere, l'esotismo rivela un contatto più volto a esaltare le differenze e a compiacersene esteticamente, che a cogliere le somiglianze fra le società e i luoghi, anche perché le culture gettate nel calderone dell'esotico sono fra loro assai differenti e molto gerarchizzate, ben diversamente da quelle del *melting pot* moderno. L'esotismo, anche se apre a terre lontane e diverse, non è di per sé garanzia di trasversalità letteraria, men che mai quando, alla lontananza geografica, unisce quella storica. Se la ricerca dello scrittore punta a mondi distanti tanto nel tempo quanto nello spazio, l'eurocentrismo, il nazionalismo culturale diventano ancora più forti, come lo sono in *Salammbô* di Flaubert o nei racconti di ambientazione biblica di Thomas Mann, opere magnifiche, ma totalmente radicate nelle rispettive culture letterarie e intellettuali, nazionali ed europee.

L'esotismo è una via estetica per la circolazione di culture e tradizioni differenti, in cui, diversamente da

quello che succede nell'età della globalizzazione che tutto omologa, è la diversità a essere esaltata e attraente. Lo sfruttamento operistico dell'esotico (*Aida*, *Butterfly*, *Iris* ecc.) ne è immagine efficace e fortunata.

La letteratura mondo di oggi non è esotica, ma non per questo è necessariamente plurale, opera di soggetti multipli e concorrenti alla pari, anche se c'è chi ha visto nella 'creolizzazione' della lingua del romanzo un modo per mantenere un'identità locale dentro un formato globale (e occidentale): quando il romanzo incontra culture narrative e civiltà estranee all'Occidente, potrebbe nascere un'integrazione feconda di tematiche e di stili. Alcuni vedono in questo processo un modo per assicurare la pluralità delle voci nell'omogeneità dei modi comunicativi.

Non è, invero, una novità nella storia del romanzo, anzi è forse una delle manifestazioni dell'eterna dialettica di locale e generale che lo caratterizza. Alcuni studiosi si sono probabilmente lasciati abbagliare dal fatto che il tratto locale, invece di essere dialettale o subregionale (come è stato nel verismo italiano), è ora etnico e continentale (Africa, Sudamerica), e lo hanno ingenuamente esaltato. Tuttavia, nonostante qualche eccessivo credito di novità alla mescolanza di ragioni e linguaggi, c'è, nella rivendicazione delle lingue creole come strumento narrativo (ma mancano ancora esempi di grande valore letterario), l'idea sacrosanta che una lingua non sia solo un modo per riprodurre una realtà storica e sociale (come lo sono stati i dialettismi sintattici e lessicali per tanta narrativa realista e neorealista italiana), ma anche uno strumento per conservare una realtà fantastica, un repertorio immaginativo non comune nel romanzo europeo.

In modo parziale ma molto suggestivo, questo è accaduto nel grande romanzo sudamericano.

Il Novecento è stato il secolo dell'esplosione letteraria del Sudamerica di lingua spagnola e portoghese. Lingue solo in parte native di quei luoghi hanno cominciato a raccontare storie che hanno girato il mondo con un fortissimo colore locale, ma degustabile solo o soprattutto se lette da lontano, appunto dalla prospettiva europea e colta veicolata dalla lingua, in una sorta di autoesotismo strabiliante. È stata persino teorizzata una sorta di oralità popolare come forma specifica della narrazione sudamericana, e certi autori l'hanno realizzata superbamente, come Manuel Scorza o, in maniera più letterariamente elaborata, García Márquez.

Lo spagnolo e il portoghese dei grandi scrittori sudamericani sono lingue ufficiali di stati in cui sono in realtà lingue seconde, e funzionano bene da vettore mondiale per storie locali di grande intensità. Del resto, si tratta spesso di autori plurilingui, come il peruviano-boliviano Vargas Llosa o il grande Jorge Luis Borges, conoscitore dell'inglese non meno che dello spagnolo.

Scrittori che sfruttano accortamente la dimensione locale (presto diventata molto vendibile in Europa e America settentrionale) sono subito immessi in quella mondiale dalla lingua e a volte esistono (o si riducono) soltanto in questa, come il brasiliano Paulo Coelho o il cileno naturalizzato francese, Luis Sepúlveda, esempi recentissimi di autori di consumo globale, che i contrassegni locali servono solo a rendere più commerciabili e popolari.

Ma anche quella che Pascale Casanova^{[18](#)} chiama

«l'internazionale delle piccole patrie», il successo della «creolità svizzera» o di quella antilliana, o il prestigio mondiale del «paradigma irlandese» sono espressioni di una narrativa in cui, in forma positiva come presenza non rimovibile, amata o difesa, o in forma negativa come assenza, lontananza, insopportabilità, o in altre forme miste, il luogo nativo è ancora forte, centrale nel romanzo, letterariamente imprescindibile e non surrogabile da altri.

Al centro (o quando si tende al centro e al suo grande mercato) questa evidenza dei luoghi propri, il valore non dimenticato delle radici, sono meno forti, meno letterariamente efficaci. Chissà se la resistenza dei tratti locali nella letteratura postcoloniale è l'inizio di un nuovo radicamento topografico e culturale del romanzo mondo o l'ultimo soprassalto di vitalità di una variabile essenziale della narrativa occidentale.

Mondo della letteratura e letteratura (per il mondo)

Milan Kundera spiega (nel citato capitolo di Sipario)^[19] che la letteratura mondo è quella che opera e illustra il 'grande contesto' dentro il quale solo risulta spiegabile. Questo 'grande contesto' è per definizione sovranazionale. Il fallimento intellettuale dell'Europa consisterebbe, a suo giudizio, nel non essere «riuscita a pensare la propria letteratura come un'unità storica». Perfetto e incontestabile. E aggiunge: «è a Rabelais che Sterne reagisce, è Sterne che ispira Diderot, è a Cervantes che Fielding si richiama costantemente, è con Fielding che Stendhal si misura, è la tradizione di Flaubert che prosegue nell'opera di Joyce, è nella sua riflessione su Joyce che Broch sviluppa una poetica del romanzo, è Kafka che fa

capire a García Márquez che è possibile abbandonare la tradizione». Più avanti, dopo aver ricordato come per Goethe la cultura fosse già entrata nella *Weltliteratur* e come quindi fosse assurdo presentare «la letteratura universale [...] come una giustapposizione di letterature nazionali», Kundera ribadisce che in fondo «Rabelais [...] non è mai stato capito così profondamente come da un russo: Bachtin; Dostoevskij da un francese: Gide; Ibsen da un irlandese: G.B. Shaw».

Qual è la letteratura mondo cui pensa Kundera citando Goethe? È quella degli scrittori che dialogano e si confrontano fra loro al di là delle frontiere linguistiche e culturali nazionali. È la grande letteratura, specie narrativa, dell'Otto-Novecento, i cui grandi autori si conoscono, influenzano e incontrano al di là della differenza delle rispettive patrie e lingue.

Questa letteratura è del mondo per il valore delle sue opere e per l'eccezionalità o il successo dei suoi autori, che hanno costituito una rete sovranazionale di esperienze letterarie in continuo dialogo reciproco. È il massimo di internazionalità che si è potuto ottenere nell'epoca della diversità nazionale, nell'età in cui in Europa gli stati si facevano guerra fra di loro e le differenze fra Polonia e Francia o fra Germania e Italia erano superiori di gran lunga alle somiglianze (che pure c'erano e stavano aumentando). I grandi romanzi che la rappresentano (ma potremmo anche aggiungerci poesie e opere liriche) sono i classici della modernità, perché valgono per il tutto, oltrepassano i confini culturali in cui sono stati concepiti e rilasciano significati universali. Universale è aggettivo che traduce la *Weltliteratur* goethiana forse meglio di 'mondiale'. È prima un'estensione di valori che di luoghi.

Franco Moretti, lo abbiamo accennato, chiamerebbe questa letteratura 'opere mondo', annoverandovi i capolavori dell'epica moderna dall'"ambizione planetaria". Opere non belle secondo i parametri correnti (sono spesso lunghe, faticose, narrativamente non coinvolgenti, mal traducibili), queste però interpretano, a suo giudizio, la modernità e danno forma persino alle sue labilità, alle sue incertezze. Queste opere «sono davvero opere mondo» nel senso che «il loro referente geografico non è più lo Stato-nazione, ma un'entità più ampia: un continente, o il sistema-mondo nel suo insieme»^[20]. Questi grandi libri (romanzi o poemi), se non fossero inscindibili dalla dimensione temporale in cui sono immessi e di cui sono espressione, gareggerebbero con i veri e propri classici «di tutti i tempi». Sono i classici di oggi, in cui la località, come accade nei classici antichi, è diventata emblematica invece che geografica.

Questa letteratura è del mondo perché è il prodotto più alto (o riconosciuto come tale) del mondo della letteratura, delle sue reciproche conoscenze e influenze, il frutto più apprezzato delle vette della cultura europea e dei paesi che l'hanno assimilata e ripensata più a fondo.

Il romanzo è invece particolarmente legato alle sue terre d'origine. Se libera valori generali e transnazionali lo fa a partire da un fortissimo radicamento in quello che Kundera chiamerebbe «il piccolo contesto» delle patrie e delle lingue. I narratori nominati da Kundera non sono infatti comprensibili se si prescinde dai luoghi di provenienza, anche se il loro successo e i rapporti culturali li hanno spinti molto lontano dalle loro radici. A volte anzi sono stati determinanti per la sua fortuna. La grande letteratura europea dell'Otto-Novecento è a valore mondo, ma, specie nel romanzo, nasce e si afferma con la forza

delle singole parti linguistiche e letterarie. Come sarebbe pensabile Goethe fuori dalla letteratura tedesca o Dostoevskij fuori da quella russa? I grandi narratori latinoamericani debbono la loro rinomanza mondiale all'evidenza e radicalità dell'adesione ai tratti locali. La forza internazionale dei grandi scrittori otto e novecenteschi, fino agli anni Sessanta-Settanta, è direttamente proporzionale al loro radicamento nazionale o regionale, alla loro fedeltà geopolitica, alla loro dipendenza da una tradizione letteraria o culturale indigena, alla loro capacità di rappresentare una terra, una società, una cultura.

Il loro cosmopolitismo nasce a volte addirittura dal culto delle radici, dalla devozione alla loro patria, come in narratori quali Stifter e Fontane, romanzieri pur impensabili fuori dai monti e dalle città di Austria e Germania.

Il modo sovrano per diventare del mondo, per un romanzo, è stato a lungo rappresentare ed esprimere sino in fondo il luogo proprio, non negarlo o stilizzarlo più o meno bene. La valorizzazione del particolare assicurava e promuoveva valori universali, sociali e spirituali più che nazionali o politici, fino a fare del libro un classico, cioè un'opera acronica e atopica, o meglio a localizzazione e ambientazione emblematica, simbolica, non meno che geografica e storica. In questa grande letteratura il dato storico culturale-specifico (tempo e spazio) è la condizione prima ed essenziale del suo essere mondiale o, meglio, universale.

È la letteratura che domina nella «repubblica mondiale delle lettere» disegnata, sulla scorta di suggestive metafore economico-finanziarie, da Pascale Casanova^[21]. Per la

Casanova esiste uno 'spazio letterario mondiale' percorso da forze concorrenti, che puntano al successo planetario ma debbono fare i conti con la resistenza, il peso dei vari centri nazionali. Questo spazio è il luogo che sancisce il successo di un'opera letteraria (Casanova parla addirittura del suo riconoscimento come letteraria), che, a sua volta, è assicurato da premi, traduzioni, esportazioni e importazioni di prodotti letterari. Questa repubblica mondiale delle lettere è una borsa valori letteraria che esiste quasi da sempre, perlomeno da quando (nel Cinquecento) l'adozione delle lingue locali in letteratura (al posto del latino) ha creato un campo di tensioni e una concorrenza fra di loro delle forze nazionali, senza abolire, anzi potenziandola, la dimensione internazionale come tratto essenziale del valore attribuito a un'opera d'arte. Un libro diventa mondiale superando la sua riconoscibilità nel solo territorio d'origine e assumendo un abito internazionale che non nega quello locale, ma lo rende fruibile anche al di là dei suoi significati strettamente storici e nazionali.

In questa borsa valori certe valute linguistiche (francese, inglese) e letterarie (romanzo) valgono di più e assicurano ottime rendite. Spesso si sono dovute convertire in esse le monete linguistiche e letterarie locali per dare loro riconoscibilità internazionale. Espressa in termini di mercato finanziario, l'idea di letteratura mondiale della Casanova guarda anch'essa soprattutto al risultato (in termini di successo o insuccesso, riuscita artistica ecc.) dell'opera, pur se intrinseco non solo al valore artistico delle opere in sé, come pensavano Goethe o Kundera, ma dipendente anche dall'acquisizione di determinati tratti culturali e commerciali (traduzione in altre lingue, consacrazione dell'autore in dati luoghi ecc.) che

garantiscono un rendimento mondiale.

Qui il mondo si raggiunge alla fine del processo, non all'inizio, è un esito e non una motivazione, come invece, vedremo, succede nella moderna letteratura mondo. Non a caso, Casanova intende l'internazionalizzazione letteraria al contrario della globalizzazione culturale; per lei non è la «generalizzazione di un modello applicabile ovunque», ma l'incontro di forze concorrenti che puntano a prevalere l'una sull'altra. Una vittoria delle diversità e un successo delle minoranze.

Tutte queste immagini e descrizioni della letteratura mondo non fanno riferimento alla contemporaneità, ma a quel lungo periodo, da poco concluso, delle storie letterarie in cui il radicamento nazionale della letteratura è stato non meno forte della sua tendenza all'universale. Idee e interpretazioni del mondo come somma e lotta di differenze. Per altro, qualcuno ha intravisto per tempo che la letteratura mondiale poteva rischiare di perdere la ricchezza delle differenze e tendere alla letteratura unica. Weinrich^[22] ricorda che già Marx lo aveva previsto nel suo *Manifesto*, paragonando la nuova letteratura europea al nascente «traffico universale» per cui «i prodotti spirituali delle singole nazioni diventano patrimonio comune». A metà Novecento il grande Erich Auerbach^[23] già si preoccupava che l'universalizzazione significasse omogeneizzazione: «la nostra terra, che rappresenta lo spazio della letteratura mondiale, diventa sempre più angusta e perde in molteplicità [...] la vita dell'uomo va uniformandosi sull'intero pianeta», per cui è possibile «che, su una terra organizzata in modo unitario, potranno sopravvivere una sola cultura letteraria e, in un periodo relativamente breve, solo poche lingue letterarie, o, anzi,

forse una sola». In via di superamento «la *felix culpa* della frammentazione dell'umanità in una moltitudine di culture», «l'idea di letteratura mondiale sarà, al tempo stesso, realizzata e distrutta». Tanto che, citandolo, Harald Weinrich si augura che questo non debba succedere e che una letteratura globale, che coinciderebbe poi, in sostanza, col canone di quella occidentale (tipo quello proposto con grande successo da H. Bloom), non venga a privare la letteratura universale di voci e qualità diverse, visto che «tutti i generi di pluralità globale mi paiono produrre, se non proprio la letteratura universale migliore, perlomeno il miglior mondo letterario».

Questa preoccupazione è da ultimo anche dei fautori delle letterature emergenti e postcoloniali, timorosi che l'accoglienza mondiale implichi una perdita di identità politica e culturale, e decisi a trasformare questa pluralità in una nuova ricchezza. Gli scrittori antilliani di lingua francese, ad esempio, per coniugare palcoscenico mondiale e fedeltà locale, hanno argutamente proposto di sostituire al valore 'universalità' quello di 'diversalità' (*diversalité*). Uno dei profeti di questa letteratura che unisce e fonde centri (vecchi) e periferie (nuove), Édouard Glissant^[24], ha tratteggiato una poetica della 'relazione' (riassumibile in motti come «ciò che accade altrove si ripercuote immediatamente qui» o «l'Altro è in noi»), una letteratura che si affaccia sul mondo senza perdere i contorni nativi e soprattutto senza pretendere di possedere l'insieme con formula onnivale. Paradossalmente, la condizione dell'esiliato, del lontano dalla terra e dalla lingua diventa una prospettiva efficace per ritrovare la propria identità. La fine «dell'intransigenza linguistica delle nazioni» comporta un allargamento dei confini e una migliore percezione del mondo, anche se mai soddisfatta di sé né esauriente. In

questo senso la 'letteratura mondo' sembra «il concerto della molteplicità delle esperienze»^[25], il luogo della pluralità e mobilità delle culture più che della centralità dei luoghi.

Gli intellettuali più avvertiti cercano di trasformare in nuova ricchezza la dimensione della perdita e dello sradicamento, in una visione forse un po' troppo lirica e ottimistica del mondo al tempo stesso globale e differenziale. È comunque evidente che il timore di Auerbach (che si inaridisca «la fecondazione reciproca del molteplice») ha trovato consensi e rimedi negli scrittori dei paesi terzi di lingua francese o inglese.

Gli intellettuali si sono resi conto che se cambia il mondo, nel senso che diventa più uniforme, cambia anche la letteratura mondo.

Non c'è dubbio che, rispetto a quello dell'Ottocento e della prima metà del Novecento (età degli stati e dei nazionalismi), oggi siamo in un altro mondo. Oggi siamo nel mondo delle somiglianze, delle omogeneità culturali ed economiche, della globalizzazione, per riassumere tutto con l'abusata parola. La letteratura non attraversa più i confini, li abolisce. Intanto, i confini non ci sono più (per il momento) nella realtà mondiale occidentale. Poi, la nuova letteratura nasce sempre più già fuori dai confini e il suo radicamento locale, linguistico, geografico è infinitamente minore di quello della precedente, grande letteratura. Non meno visibile, come si dirà, ma certo meno necessario e più sostituibile con altri analoghi. Più di facciata e meno imprescindibile. Se la vecchia *Weltliteratur* arrivava al mondo a partire dalle patrie, la nuova parte dal mondo e, molto spesso, chiede alle patrie non più che la credibilità necessaria a parlare al mondo senza galleggiare nel vuoto.

O meglio se ne serve strumentalmente, per piacere al mondo che la consuma. Il particolare è il colore necessario per diversificare prodotti analoghi. Questa letteratura nasce transnazionale per cultura, ambientazione, problemi, a volte anche lingua, e diventa locale solo per aspetti o secondari o integrativi, perlopiù destinati a rendere meno astratto e più riconoscibile il discorso mondiale che svolge.

Il mondo è il suo obiettivo di partenza, più che il risultato del suo valore letterario o del suo successo sul mercato internazionale delle lettere. Il suo paese è, per dirla con Baricco^[26], l'«unico paese» in cui si è convertita l'immagine dell'intero pianeta. Spesso è anzi il limite estetico di questa narrativa (come dei film), perché concepita per un mercato mondiale, come un cibo che deve essere mangiato e mangiabile in paesi gastronomicamente diversi e quindi realizzato in modo da non infastidire troppo i gusti locali, con sapori che debbono perciò essere contenuti, moderati anche quando sono vantati.

Il romanzo per il mondo nasce già attrezzato ad attraversare le frontiere ed esibisce il territorio locale per rendere più vero o anche solo meno falso il mercato mondiale cui è rivolto. Il tratto nazionale vorrebbe essere il segno della genuinità di un prodotto destinato soprattutto ai supermercati, anche se spesso non privo di qualità. Non a caso questa narrativa nasce a volte fin da subito orientata verso il vettore che meglio trasporta per il mondo un romanzo: il cinema. Si pensi ai romanzi di Cormac McCarthy, che ha saputo, con straordinaria abilità, trasformare il vecchio West americano in una terra di metafisica frontiera oltre il territorio del bene e lo ha fatto scrivendo quelli che sono già dei mirabili copioni

cinematografici. Bei libri, quelli di McCarthy, concepiti fin da subito per il mercato del mondo; la verità storico-geografica non è, lì, quella del sud-ovest americano, ma quella del mondo occidentale violento, corrotto e malato, che il cinema ha descritto in tutti i modi. Questa verità (incontestabile) mondiale, assunta come tesi a priori, domina i suoi libri e rispetto a essa il dato locale (Texas ecc.) delle vicende è secondario nella sostanza e utile solo formalmente, a volte con un'impressione di stilizzazione, di effetto film cercato in partenza, di scene già pensate per il grande schermo. Per questo, i segni dei luoghi si rarefanno (come accade in *La strada*), e con essi ogni reale radicamento linguistico e geografico, e avanzano quelli dei tempi, della società degradata del consumismo e del denaro, della violenza, sradicata per principio.

Difficile dire meglio di Mengaldo^[27]: «È vero che la narrativa è sempre stata molto più “trasversale” della poesia: anche nell'Ottocento, spesso su minimi denominatori francesi; ma ciò non toglie che è impossibile non accorgersi ad apertura di pagina che Stendhal e Balzac sono francesi, Dickens e Thackeray inglesi, per non parlare dei “santi”, inconfondibili russi». Ora, questa indistinzione o indifferenza del dato locale è molto aumentata, tanto «che nei decenni più recenti non è sempre possibile né produttivo differenziare le opere di narrazione occidentali in base al paese di provenienza».

Ma questo processo che giunge a un romanzo concepito, fabbricato a priori per il mondo è un percorso (neppure lineare), non un punto di arrivo; non va dal meglio al mediocre, come pure si può a volte sospettare, ma procede verso prodotti letterari meno diversificati o diversificati solo in superficie.

La storia dello sganciamento e della perdita della dimensione nazionale in letteratura è cominciata presto nel Novecento e lo sradicamento è stato a lungo motivo di riflessione e narrazione, di contraddizioni e sofferenze, prima di diventare una forma pacifica (e forse ormai scontata) della comunicazione letteraria. Il romanzo ne è stato il protagonista.

[1] M. Kundera, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005, p. 47.

[2] Ad es. R. scholes e R. kellog, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

[3] H. Weinrich, *Letteratura globale come letteratura occidentale?*, in *Piccole storie sul bene e sul male*, Bologna, Il Mulino, 2009.

[4] H. de balzac, *Ursule Mirouët*, Paris, Gallimard, 1981, p. 23.

[5] É. Glissant, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 36, 29.

[6] M. Valdez Moses, *The Novel and the Globalization of Culture*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 24.

[7] F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

[8] F. Noiville, *Isaac B. Singer. Una biografia*, Milano, Tea, 2006, pp. 123 e 150.

[9] H. James, *L'americano*, Torino, Utet, 2008, p. 585; e *Gli europei*, in *Romanzi brevi*, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 486.

[10] Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, cit., p. 198.

[11] M.T. Orsi, *La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 347-376.

[12] J.-M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 39-64; Id., *Spillage straniera*, Torino, Einaudi, 2006, p. 107.

- [13] Coetzee, Elizabeth Costello, cit., p. 57.
- [14] AA.VV., *Pour une littérature-monde*, a cura di M. Le Bris e J. Rouaud, Paris, Gallimard, 2007, p. 230.
- [15] Coetzee, *Spiagge straniere*, cit., p. 90.
- [16] E. Said, *Cultura e imperialismo: letteratura e consumo nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.
- [17] Valdez Moses, *The Novel and the Globalization of Culture*, cit.
- [18] P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 351.
- [19] Kundera, *Il sipario*, cit., p. 47.
- [20] Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 47.
- [21] Casanova, *La république mondiale des lettres*, cit.
- [22] Weinrich, *Letteratura globale come letteratura occidentale?*, cit.
- [23] E. Auerbach, *Filologia della letteratura mondiale* (1952), Castel Maggiore, Book Editore, 2006, pp. 31-33.
- [24] Glissant, *Poetica della relazione*, cit.
- [25] AA.VV., *Pour une littérature-monde*, cit., p. 64.
- [26] A. Baricco, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 19.
- [27] P.V. Mengaldo, *Aspetti tipologici della narrativa italiana del Novecento*, in *Lingua storia cultura: una lunga fedeltà. Per Gian Luigi Beccaria*, a cura di P.M. Bertinetto, C. Marazzini e E. Soletti, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2010, p. 176.

Lingue e letterature

Dal Novecento in poi la letteratura prende a viaggiare attraverso strati sociali più ampi e per l'intero mondo. Il romanzo moderno si svicola dalla lingua in cui è stato scritto per circolare ed essere gustato in lingue diverse: il suo codice letterario è mondiale. In tutto questo rilevante è la traduzione, da considerarsi lingua trasversale calata in forme e sintassi metanazionali. Il Novecento inoltre ha visto il fenomeno del distacco della lingua letteraria dalla patria storica (come per le letterature postcoloniali): transnazionalità linguistica è ormai una via praticata quanto la trasversalità delle patrie. Questo parallelamente all'uso di lingue di per sé trasversali e senza patria come l'Yiddish.

Le lingue, la lingua

Il primo Novecento comincia a sollevare le barriere e a favorire attraversamenti di confini prima impensabili. Non si circola solo nell'Europa degli intellettuali: la letteratura prende a viaggiare attraverso strati sociali più ampi e per il mondo intero. Ovviamente, in questo internazionalismo, primeggiano gli autori inglesi facilitati dalla dimensione cosmopolita e imperiale del loro stato e dalla crescente permeabilità dei vari paesi alla loro lingua. Basti pensare a

Robert Louis Stevenson e ai suoi viaggi e scritti sui mari del sud o a Rudyard Kipling, inglese dell'India, che visitò Stati Uniti, Giappone, Ceylon ecc., e fu «il principale portavoce e ideologo dell'imperialismo inglese»[1]. Autori a misura mondo in quanto lo era e nella forma in cui lo era il loro retroterra culturale, di cui Kipling, come aveva già notato Renato Serra[2], «aveva mostrato nella varietà delle espressioni la immutabile tempra», e non certo al di fuori o al di sopra di esso.

La rapida diffusione dell'inglese e la provenienza da una terra diversa (la Polonia) consentono a uno scrittore come Conrad, che dominava benissimo anche il francese, di scrivere in inglese (lingua imparata a vent'anni) i capolavori che conosciamo, ambientati in gran parte fuori dalla madrepatria linguistica, a cominciare dal più celebre di tutti, *Cuore di tenebra*, e di avviarsi per le strade del mondo senza troppo bagaglio di comodo, sèguito tipico, invece, del viaggiatore europeo in cerca di esotismo, pronto a rimarcare e compiacersi delle differenze fra l'Occidente e il resto del mondo.

Conrad è il primo caso importante di uno 'scrittore mondo', per adozione e uso letterario di una lingua non materna e ambientazione planetaria dei suoi scritti. La lingua non nasce per lui insieme con la cultura, che aveva conosciuto in altri idiomi. L'autore, la lingua, i libri sono, così, già a misura mondo prima ancora di essere ricevuti e letti.

Da Conrad a oggi i casi di scrittori che usano nei loro romanzi lingue non materne o non nazionali e ufficiali della loro terra sono diventati sempre più numerosi.

È soprattutto il romanzo il genere a circolazione aperta,

quello che percorre il mondo, andando persino oltre i confini della cultura occidentale e mettendo in contatto Oriente e Occidente, giapponesi ed europei, americani e africani.

«Intendo forse dire che per giudicare un romanzo non occorre conoscere la sua lingua originale? Certo, è esattamente quel che intendo dire», scrive (ancora nel *Sipario*) Milan Kundera^[3], grande narratore e finissimo interprete del romanzo moderno. Il romanzo moderno, per Kundera, si sottrae ai vincoli e all'abbraccio della lingua in cui è stato scritto e non solo circola, ma è anche pienamente gustabile e operante in lingue diverse. Il suo codice letterario è un esperanto mondiale, di cui le singole lingue sono solo un'esecuzione accidentale.

Il romanzo, del resto, è un genere disponibile già in partenza alla traduzione come nessun altro e in nessun altro caso gli stessi autori hanno sorvegliato o addirittura lavorato così tanto alla traduzione delle loro opere. Nabokov, trilingue pressoché perfetto (russo, inglese, francese), tradusse la sua *Lolita* in russo dall'inglese, dopo che aveva tradotto in inglese i suoi precedenti scritti russi. Beckett, irlandese trapiantato a Parigi, tradusse dall'inglese al francese e dal francese all'inglese le sue opere (e Pascale Casanova^[4] mette in relazione questo vuoto di lingue storiche di base, questo translinguismo costitutivo, questa ricerca di una lingua letteraria pressoché avulsa dai paesi che la parlano, col tentativo dello scrittore irlandese di realizzare un romanzo non figurativo, astratto). Lo stesso Kundera ha sorvegliato accanitamente le traduzioni francesi delle sue opere, fino a che non è passato direttamente a usare il francese. Vedremo più avanti il caso di Singer. Oggi c'è più di una testimonianza di questo

bilinguismo nativo. Gli scrittori che hanno partecipato all'iniziativa identificata come *Pour une littérature-monde* lo dicono più volte. Ad esempio, la canadese Nancy Huston traduce i suoi libri dal francese all'inglese e viceversa (a seconda della scelta linguistica iniziale) e certuni li ha scritti alternando le due lingue di capitolo in capitolo.

Italo Calvino prevedeva già nel 1965 che ogni lingua avrebbe sviluppato «un polo di immediata traducibilità nelle altre lingue [...] e un polo in cui si distillerà l'essenza più peculiare e segreta della lingua, intraducibile per eccellenza»^[5]. A livello letterario, il secondo polo, quello peculiare e intraducibile, gli pareva quello della poesia e quindi il primo, trasversale e traducibile, non poteva che essere quello della prosa, del romanzo e del saggio.

La traduzione (specie in lingue che contano) è uno dei veicoli principali del successo mondiale di un libro («traduzione-consacrazione»), spiega Pascale Casanova. La disponibilità del romanzo a essere tradotto è una delle ragioni della sua fortuna nella «repubblica mondiale delle lettere». A un certo punto, sembra quasi che la lingua originaria di un romanzo sia già a misura della sua circolazione internazionale (adozione di inglese o francese anche da parte di autori che non le hanno avute come lingue materne) o della sua traduzione.

Traduzioni

Da metà degli anni Novanta in poi, ogni anno, in Italia, si pubblicano più di 50 mila libri e oltre il 20% di questi è tradotto da una lingua straniera, che, per il 60% dei casi, è l'inglese, seguito molto da lontano dal francese (circa il 15%). Dal 1990 la narrativa straniera tradotta in italiano è cresciuta del 37%, se si calcolano i titoli, e dell'86% se si

guarda al numero delle copie commercializzate.

La traduzione non è più, a un certo livello editoriale, un'opportunità riservata a pochi libri importanti, ma la dimensione principale in cui molti di essi vivono e per cui vengono concepiti. Ci sono libri che nascono contemporaneamente in più lingue, perché escono subito non solo nella lingua dell'autore, ma anche in quella di traduzione, che, in certi casi, addirittura precede, perché il traduttore ha lavorato sulle bozze dell'originale, magari a stretto contatto con l'autore.

Tutti conoscono il caso dei cosiddetti libri di *Harry Potter*: sei dei titoli inglesi che vedono protagonista questo famoso ragazzino sono stati tradotti in 65 lingue e venduti in 325 milioni di copie. *Il codice da Vinci* di Dan Brown ha venduto più di 70 milioni di copie in 40 lingue diverse. *Il nome della rosa* di Umberto Eco ha venduto 5 milioni di copie ed è stato commercializzato e tradotto in 35 paesi differenti.

Se si pensa che, per la maggior parte, questi libri nascono in una lingua mondiale come l'inglese e comunque vengono tradotti in tutte le principali lingue del mondo, si potrà facilmente misurare la dimensione planetaria di questo tipo di pubblicazioni, che sono non a caso tutti romanzi.

Molti libri, dunque, o nascono già nella lingua del mondo (in cui infatti si traduce relativamente poco, come lamentano gli editori che pubblicano nelle altre) o lo diventano, passando da essa alle lingue seconde. Ma non è esatto dire lingue seconde, perché ormai quelle delle traduzioni, per il modo, i tempi e il livello professionale e standard con cui queste vengono fatte, sono delle lingue trasversali, che di quella d'arrivo hanno la grammatica e il

lessico, ma calati in forme e sintassi metanazionali.

La lingua di traduzione è una lingua per sottrazione: cancella tratti di quella di partenza e di quella d'arrivo, assai più di quanto non ne assommi. Il risultato è un'omogeneità linguistica che situa sullo stesso piano opere e autori di paesi ed età diverse. La traduzione riduce le distanze, non solo geolinguistiche ma anche cronologiche.

L'unica differenza che si percepisce è dovuta all'epoca della traduzione, lo stile traduttorio essendo assai cambiato dal primo Novecento a oggi. Tutto ciò che viene tradotto da oltre trent'anni a questa parte è livellato su un registro medio, come una lingua terza che congiunge la prima e la seconda, una lingua a bassa caratterizzazione, quasi sovranazionale, per quanto grammaticalmente appartenente a questo o a quel sistema linguistico.

Per la verità, oggi le traduzioni conservano meglio di un tempo il colore locale, proteggendo onomastica, toponomastica dell'originale e spesso anche altre zone della cultura originaria (unità di misura, ricette, prodotti tipici, titoli, appellativi ecc.). In Italia, questa consuetudine è abbastanza forte e apprezzata. Ma non è sufficiente a distanziare il romanzo che si legge dalla lingua in cui lo si legge. Intanto, perché manca la percepibilità della diversità temporale (se c'è, si capisce). La lingua di traduzione, infatti, attualizza alla lingua media moderna anche opere antiche o meno recenti. I romanzi stranieri contemporanei dei *Promessi sposi* o delle *Confessioni di un italiano* circolano oggi in un italiano contemporaneo di Calvino o di Baricco. I tratti conservati (nomi di luoghi, cibi, persone ecc.) sono in realtà un colorante debole (e del resto sarebbe impossibile utilizzarne uno più forte), che, più che situare in un preciso

altrove un racconto, aiuta il lettore a non collocarlo nel proprio qui. I modi di dire, che sono, si sa, il più forte colore linguistico locale, non possono che essere adattati alla lingua d'arrivo, la cui grana finisce inevitabilmente per sopraffare quella della lingua di partenza. Pensiamo alla traduzione in francese di 'se non è zuppa è pan bagnato' con 'c'est bonnet blanc et blanc bonnet'.

Insomma, la traduzione mette il libro in un paese terzo, senza personalità linguistica propria, partecipe di più anime e in fondo senza nessuna: lo depone nel mondo, costituito da una catena sincronica o acronica di opere e autori che lo percorrono in una stessa lingua funzionale e un po' apatica. La traduzione moderna, conservando il più possibile dell'originale e procedendo in levare nella lingua d'arrivo, situa i suoi prodotti in una scrittura metastorica e internazionale, che realizza quella dialettica di particolare e generale, di locale e planetario che è, da sempre, una delle caratteristiche dell'opera a dimensione mondo.

Lingue seconde, lingue veicolari

Il caso prima citato di Conrad ci mette sotto gli occhi un'altra delle vie regie nell'affermazione degli autori a misura mondo: l'uso da parte di uno scrittore di una data lingua, anche senza essere nativo del territorio che la parla come propria o senza averla avuta come materna. Questo fenomeno è oggi assai esteso e riguarda scrittori molto celebri a livello mondiale.

Ma non è solo di oggi e non è solo dovuto alla trasversalità linguistica propria di chi adopera, scrivendo, una lingua la cui storia culturale si è svolta altrove, come succede con autori delle terre francofone *extra* territorio francese e soprattutto con quelli di paesi anglofoni non

britannici.

Questo fenomeno di stacco della lingua letteraria da una patria e soprattutto dalla patria storica nasce col Novecento, quando molti intellettuali abbandonano la Russia della rivoluzione e poi del comunismo e approdano in Francia. Il francese è la lingua che l'intellighenzia slava ha adottato, ereditandola dal Sette-Ottocento dei suoi nobili, e in essa si sono affermati scrittori nativi della Russia o di altri paesi dell'Europa orientale.

Irène Némirovsky è tornata a essere celebre di recente, a tanti anni dalla sua morte ad Auschwitz. Ma il suo è il caso emblematico di una profuga, colta e ricca, dalla Russia, educata al francese, che in francese ottiene rapidamente un buon successo di pubblico (con *David Golder*) già nei primi decenni del secolo.

L'adozione del francese da parte di scrittori esteuropei è continuata nel corso del Novecento, da Panait Istrati, straordinario narratore di origine rumena, a Cioran, che ha rinnegato nel francese la sua rumenità fascisteggiante, a un altro rumeno divenuto grande scrittore francese come Ionesco, ad Agota Kristof, intensa scrittrice ungherese trasferitasi nella Svizzera francese, a Milan Kundera, che alla fine ha lasciato il ceco dei suoi grandi romanzi per un francese che gli riesce più congeniale nella saggistica che nella narrativa, al russo Andreï Makine, tradotto ovunque. Il romanzo di maggior successo di questi ultimi anni in mezza Europa, *Les bienveillantes*, scritto in francese, è opera di uno scrittore bilingue, Jonathan Littell, statunitense naturalizzato francese, che vive a Barcellona.

Ma ciò che importa è che sempre più scrittori scrivono in una lingua non materna o non nazionale o non della

nazione in cui vivono. La letteratura cosiddetta postcoloniale è segnata da questa caratteristica. Il patto fra lingua e nazione è stato annullato o superato come è stato più volte testimoniato nel già citato incontro *Pour une littérature-monde*.

Le lingue con tante patrie non ne hanno più nessuna, per un verso, e sono disponibili per tutte, per l'altro, come accade all'inglese, che ha da tempo cessato di essere solo la lingua di Gran Bretagna e Stati Uniti ed è diventato anche la lingua letteraria di canadesi, australiani, indiani ecc. Il caso Salman Rushdie, indiano di lingua inglese, è troppo noto per essere toccato qui, se non per ricordare che Rushdie si riteneva 'tradotto' ontologicamente, in quanto figlio di un paese trapiantato in un altro e quindi vedeva nella traduzione una pratica costitutiva della sua scrittura. «A volte – ha detto – mi sembra di cavalcare due culture; altre volte [...] di cadere fra due sedie», esprimendo bene quella condizione di sradicamento (e correlato desiderio di riappropriazione), di vuoto nazionale e culturale in cui è nata la miglior narrativa postcoloniale, discendente stretta, a suo giudizio, della cultura ubiqua e intensa degli emigrati. Per altro, ha anche scritto, «da qualche tempo l'inglese ha cessato di essere proprietà esclusiva degli inglesi»: tanto più l'inglese dei romanzi, «forma internazionale come non mai», i cui autori possono vantare «un albero genealogico poliglotta»^[6].

Ci sono e aumentano continuamente autori che abbandonano la lingua materna (e ufficiale dei loro paesi o regioni) e passano a una lingua di cultura internazionale ottenendo spesso enorme successo. Ad esempio il medico afgano Khaled Hosseini, figlio di un diplomatico, domiciliato negli Stati Uniti, è stato reso celebre dal

Cacciatore di aquiloni, scritto in inglese e ambientato a Kabul. Un altro scrittore afgano di rinomanza europea, Atiq Rahimi, che ha scritto direttamente in francese il suo romanzo più fortunato, *Syngué sabour. Pietra di pazienza*, ha commentato così (leggo dal sito internet del suo editore) la decisione di passare al francese, che, per altro, conosce benissimo fin da ragazzo:

Ho scritto questo libro direttamente in francese, quasi senza volerlo. All'inizio sono rimasto sorpreso. Non usciva da me nessuna parola persiana. Sempre più incuriosito ho continuato a scrivere in francese sperando di capirne i motivi [...] La ragione più banale è che scrivere in francese è per me un modo di sfuggire all'autocensura. La lingua materna, come vuole il suo nome, è una lingua sacra, difficile da trasgredire, perché è attraverso di essa che si conosce il mondo, i suoi confini, i suoi tabù [...] Non si può che essere pudichi al suo cospetto. Comunque era molto strano. Mentre prima di tornare in Afghanistan, durante l'esilio di Francia, non riuscivo a scrivere in francese, ora, tornato nel mio paese, scrivevo in francese. Strano. Forse perché non vivo più immerso nella nostalgia, lo stato d'animo tipico degli esuli?

Una bella riflessione sulla lingua materna e la trasgressione ai tabù della cultura in cui si identifica, sul ruolo della lingua nelle scritture dell'esilio, ma anche sulle possibilità nuove, aperte a uno scrittore dal bi- o plurilinguismo moderno.

Casi come quello di Rahimi sono sempre più numerosi. Di recente è stato tradotto in italiano il *Progetto Lazarus* del narratore serbo Aleksandar Hemon, che dal 1995 ha lasciato la lingua del suo paese per l'inglese. Anche in italiano scrivono autori che non lo hanno avuto come lingua madre e che hanno addirittura bisogno di assistenza per padroneggiarlo a dovere, come Nicolai Lilin, lo

straordinario narratore siberiano che vive da poco in Italia (*Caduta libera* è il suo capolavoro) e pubblica da Einaudi in italiano.

Nel successo di una narrativa in lingua francese ‘non francofona’, cioè non dipendente dalla Francia, un gruppo di intellettuali transalpini ha voluto riconoscere, su un manifesto pubblicato da «Le Monde» del 16 marzo 2007, il segno dell’inizio di una «letteratura mondo in francese»^[7]. Come gli autori non britannici di lingua inglese, così i narratori non francesi di lingua francese testimoniano quella nazionalità particolare, quell’identità plurale che sarebbe il segno più positivo, si legge nel manifesto, della nuova letteratura mondo. Per di più, qualcuno ha interpretato questa apertura a un mondo multiplo e nuovo come parallela a quel recupero della narratività, al ritrovato gusto per l’impegno del racconto, stroncati negli anni Settanta dall’iperintellettualismo occidentale.

Il problema della non coincidenza della lingua materna o della nazione con quella del romanzo è certamente oggi sempre più diffuso, ma forse non è risolvibile così pacificamente e ottimisticamente come pensano i firmatari del manifesto di «Le Monde». Specie il caso di differenza fra lingua della letteratura e lingua materna è difficile e ambiguo, forse tormentoso. Può uno scrittore usare una lingua diversa da quella in cui si è formato, ha pensato? La pertinenza almeno della domanda ce la mostra il grande narratore sudafricano John Maxwell Coetzee. Coetzee, che ha avuto l’afrikaans come lingua materna ma ha sempre scritto in inglese, ha toccato e approfondito questa speciale condizione, nei suoi libri più autobiografici, come *Infanzia* o *Summertime* (*Tempo d’estate*), dove riporta spezzoni di dialoghi in afrikaans. Nell’ultimo romanzo si presenta

come «il caso di un uomo che parlava la lingua (locale) ma solo in modo imperfetto, che si poneva fuori dalla religione di stato, che aveva una prospettiva cosmopolita, la cui politica era, – come dire? – dissidente e che tuttavia era pronto ad abbracciare l'identità afrikaner». Lui «non scriveva in afrikaans, scriveva in inglese [...] e aveva sempre scritto in inglese, tutta la vita»^[8], ma si confessa impegnato a difendere la sua identità afrikaner. Riavvicinandosi l'opera alla vita, il problema della lingua e dell'identità torna a porsi, messo sul tavolo da uno dei più grandi scrittori mondo di oggi.

Questo riaffiorare della lingua materna sotto quella di cultura è un tratto caratteristico di non pochi scrittori novecenteschi che hanno vissuto la contraddizione fra lingua dei libri e lingua degli affetti. Pascale Casanova, che ha dedicato loro pagine intense, ricorda, fra i tanti altri, il keniota Ngugi wa Thiong che, alla fine, ha lasciato l'inglese (lingua ufficiale a lungo in Kenia), per ritornare al gikuyu materno, con un gesto tanto affettivo quanto politico. Questo bi- o plurilinguismo costitutivo farebbe di questi «bastardi internazionali» (Rushdie) gli araldi, ha detto Carlos Fuentes, della letteratura del XXI secolo.

Lingue senza patria

La transnazionalità linguistica è una pista sicura verso la letteratura mondo come lo è la trasversalità delle patrie. Per questo, la cosiddetta letteratura della Mitteleuropa è stata ricevuta, parecchi decenni dopo la sua massima fioritura, come espressione di una cultura senza frontiere, ancorché l'assenza di una patria vi sia data nella forma della perdita, dello spaesamento e della centrifugazione continentale degli eroi romanzeschi, come ha

magistralmente spiegato, in tante occasioni, Claudio Magris. Per quanto i romanzi (in tedesco) del galiziano Joseph Roth siano impregnati di cultura locale (dall'ebraismo chassidico alla borghesia viennese), i tratti comunque metanazionali di quella cultura, la dimensione impero in cui si muovono i suoi racconti hanno favorito un'accoglienza mondiale dell'opera di questo autore, presentato appunto come transnazionale lui stesso. Il bisogno di una *Heimat* e l'assenza di un centro, una dolorosa lontananza da dove non si sa, hanno caratterizzato questa grande letteratura che ha raccontato la fine della totalità del senso e la perdita della terra intesa come deposito e garanzia di cultura e tradizione, scrivendo l'epica dello sradicamento.

La grande letteratura del primo Novecento corre il mondo, ma raramente con gioia e senza trovare soddisfazione nel riconoscimento delle sue varietà; più spesso con paura e malinconia del centro (geografico o culturale) perduto. È stato un enorme problema linguistico e culturale, perché questi autori dividevano la cultura ma non la lingua col loro paese, come notava C.-F. Ramuz quando parlava di scrittori «nati al di là di una frontiera, quelli che, pur essendo legati a una cultura dalla lingua, ne sono in qualche modo esiliati dalla religione, dalla fede politica», possiamo aggiungere dall'etnia, dall'appartenenza a qualche piccola o periferica nazione.

Il caso di Kafka, boemo che scrive in tedesco, è troppo noto. Ha scritto ancora Pascale Casanova^[9]: «come ebreo ceco di lingua tedesca, Kafka è col tedesco nello stesso rapporto di improprietà (*dépossession*), d'illegittimità e di insicurezza che, ad esempio, ha col francese uno scrittore algerino». Lui stesso, scrivendo a Max Brod, definisce il

tedesco una lingua materna ma straniera e si dichiara autore di un furto linguistico e culturale (perpetrato ai danni della lingua e cultura ebraica yiddish).

La lingua minoritaria in una terra (anche quando è altrove una potenza) è un tratto ricorrente in una letteratura che perde i suoi vecchi luoghi natali e comincia a viaggiare il mondo raccontando la perdita, la mancanza di un centro originario e condiviso, la fine della riconoscibilità nazionale.

A questa temperie letteraria concorrono scrittori di lingue diverse, in cui la diversità delle lingue originarie non fa da ostacolo alla trasversalità delle problematiche e della ricezione, e anzi la esalta. A tale nozione e suggestione sono stati ascritti autori che, oltre al tedesco, hanno usato, a seconda delle diverse origini, l'ungherese, lo sloveno, il ceco, il polacco, in quella specie di collettività translinguistica e perfino metastorica chiamata letteratura mitteleuropea, capace di unire scrittori di terre e anche di generazioni diverse. È stata una letteratura dell'esilio dalla patria, dalla famiglia, dalla madrelingua, con scrittori allora famosissimi, come Stefan Zweig, che scrivevano in una lingua (il tedesco) in cui non potevano pubblicare (perché ebrei) e che sono quindi usciti, negli anni del nazismo, solo in traduzione. È una letteratura apatride, dell'esilio linguistico e culturale, che è durata anche oltre gli anni fra le due guerre, tanto che ancora oggi può esserle pienamente ascritto un narratore italoungherese come il nostro Giorgio Pressburger o come l'ungherese, emigrato negli Stati Uniti, Sandor Márai.

La tensione fra mondo e piccola patria (che la fine dell'impero austroungarico aveva privato di mediazioni e compensazioni), e la crisi nei rapporti fra culture nazionali

e cultura ebraica, precipitata poi nell'inferno dei lager, così come furono raccontate nei romanzi di quella lunga stagione, sono state viste, a tanti anni di distanza, come una parabola della perdita del luogo e persino della lingua in letteratura e dell'incombere minaccioso del mondo sulla vita degli uomini. Questa reinterpretazione ha consentito di recuperare alla piena contemporaneità, avanzandola cronologicamente, la letteratura mitteleuropea, rendendone fruibile il messaggio ben oltre i tempi e i luoghi della produzione originaria.

Il grande, meritato successo dei saggi di Claudio Magris è dovuto anche a questa percezione attualizzante, attenta a storicizzare ma anche capace di delocalizzare e riposizionare nell'oggi una letteratura che esprime la partecipazione al mondo nella forma dell'angoscia. Si è potuto leggere la narrativa mitteleuropea come un'anticipazione dell'attualissima lontananza da un centro e da un luogo linguistico e culturale familiare e solido, anche se quella distanza vi era avvertita con un'acutezza dolorosa che non si riscontra più così intensa e consapevole nella narrativa più serenamente ubiqua o sempre più disinvoltamente planetaria del mondo globalizzato di oggi.

La traduzione nelle diverse lingue ha fatto il resto, spaesando e destoricizzando ulteriormente autori che sono tornati inaspettatamente contemporanei dell'oggi e sono rientrati nel circuito attuale del mondo, della cui dispersione e globalizzazione sono considerati antesignani e i loro libri una profetica e dolente espressione.

Yiddish

Nel Novecento ci sono anche state esperienze letterarie

in lingue di per sé trasversali e senza madrepatria, e al contempo così particolari da essere di fatto subito bisognose di traduzione, come se fossero lingue non solo senza nazione, ma persino senza circolazione. È il caso dell'yiddish, la lingua meticcia di tedesco ed ebraico, in uso fra gli ebrei dell'Europa orientale, resa tristemente famosa dalla strage sistematica di quanti la parlavano a opera dei nazisti tedeschi e dei vari fascisti loro alleati. Grandi scrittori hanno adoperato l'yiddish nel primo Novecento, come Sholem Aleichem, Isaac L. Peretz, Mendele M. Sfurim ecc. La loro era una narrativa che andava oltre le frontiere in cui la grande letteratura europea teneva chiusi i suoi personaggi. Transfrontaliera per definizione, già a fine Ottocento e nel primo Novecento, questa letteratura annullava le differenze nazionali o sorvolava su di esse all'inseguimento dell'ebreo viaggiatore e perseguitato, commerciante e religioso. La cultura e l'etnia facevano da collante e passaporto al di là delle tradizionali barriere statali e linguistiche. L'yiddish era di per sé una lingua senza patria, dotata di una cultura, ma non di una terra.

Il caso più straordinario, fra gli scrittori che l'hanno usata, è quello del grande narratore Isaac B. Singer, premio Nobel per la letteratura, polacco, traduttore dal tedesco in inglese, che ha scritto innumerevoli romanzi e racconti in yiddish vivendo negli Stati Uniti, dove ovviamente parlava inglese e pochissimi conoscevano l'antica lingua in cui egli scriveva. I suoi libri erano contestualmente tradotti in inglese, come se l'yiddish fosse una lingua per la sola scrittura e non già (o sempre meno) anche per la lettura. Da un certo punto in poi, è stato lui stesso a tradurre in inglese le sue opere yiddish, dettando il testo a una collaboratrice anglofona. La cosa singolare è che la versione inglese d'autore è assai diversa da quella

originaria in yiddish, come un testo parallelo e autonomo, destinato a non comunicare più col primo e a servire da base per le traduzioni nelle altre lingue. I romanzi di Singer sono opere con due originali, che è come dire che sono sempre in originale, anche quando sono tradotte. Nella loro duplice forma materializzano la dialettica di particolare e generale che è il modo con cui la grande letteratura ha assunto in sé la dimensione mondo. Essi hanno anticipato nel laboratorio stesso dell'autore l'attuale poligenesi editoriale di molti romanzi, che escono in contemporanea nell'originale e in traduzione. L'yiddish, a metà Novecento, stava diventando una lingua mentale, come i dialetti arcaici riesumati o tenuti in vita in Italia da certi poeti moderni. Per questo ha espresso, proprio verso la sua fine, una letteratura senza territorio, ne è diventato come l'emblema linguistico, una lingua per scrittori, essendo stato ucciso il popolo disperso che la parlava («lingua di nessuno», l'ha definita Paul Celan, «malata», Singer). Questa dimensione ha reso l'opera di chi l'ha usata ancora più disponibile a percorrere il mondo, immagine verbale della perdita che quei romanzi raccontavano. Scrivere in yiddish comportava automaticamente la traduzione e l'inglese veicolare.

Nessuna letteratura ha espresso l'avanzata, affascinante e angosciante, del mondo meglio di quella, dolente e malinconica, della fine delle patrie e delle piccole culture scritta dagli autori yiddish.

Conclusione provvisoria

Proviamo a tirare qualche filo prima di entrare più decisamente nell'attualità letteraria di questi anni. Per tutto l'Ottocento e nel primo Novecento il romanzo è stato

strettamente legato ai suoi luoghi. Poi, fra le due guerre, ha cominciato a tematizzare il pericolo di perderli, di stradicarsi, e, dopo, l'angoscia e il lutto per averli perduti, allentando anche il tradizionale legame fra la propria lingua e la terra-nazione (la narrativa mitteleuropea). Gli scrittori hanno cominciato a scrivere anche in lingue non materne o non nazionali o non ufficiali del loro stato. Nel secondo dopoguerra, il romanzo ha in parte ritrovato i luoghi, essendo andato a frequentarne di nuovi, extraeuropei, che gli hanno fornito non solo nuove contrade ma anche nuovi stili, con miscele linguistiche e testuali che hanno cercato di rendere compatibile il vecchio formato del genere con inediti ambienti nazionali e culturali, la cui lingua era al contempo ufficiale e straniera (narrativa extraeuropea e in particolare sudamericana).

Fino agli anni Sessanta-Settanta, in forma positiva, come presenza necessaria alla vicenda e ai personaggi, o in forma negativa, come assenza necessaria e rimpianto, o nella forma mista, di presenza esuberante e perdita acuta, i luoghi sono stati indispensabili al romanzo, in senso letterale. Nel senso cioè che non si sarebbe mai potuto sostituirli con altri, pur analoghi, mantenendo lo stesso effetto e funzione basilare; sarebbe stato come cambiare personaggi o vicenda. Senza i propri luoghi, perlomeno senza la loro dolente mancanza, il romanzo di Otto e Novecento non sta; perlomeno i tipi più diffusi e comuni di romanzo.

Fino agli anni Settanta del Novecento la narrativa è rimasta legata al riconoscimento del luogo e della lingua da cui discende, ma in misura via via decrescente; e soprattutto il luogo è stato spesso dato come assenza,

problema, desiderio o angoscia. Il grande romanzo sembra aver avvertito per tempo che la terra e l'identità nazionale gli sarebbero venute meno e che presto tutti i luoghi e ogni nazione sarebbero stati la sua patria infelice.

Questa resistenza (in positivo o in negativo) dei luoghi originari è stata parallela alla persistenza delle differenze fra di essi. Era un mondo plurale, in cui l'internazionalità nasceva dalla concorrenza, dalla conoscenza e perfino dall'exasperazione delle distinzioni nazionali e culturali, o etniche.

Ma cosa succede quando il mondo non è più plurale ma globale, o perlomeno così ama vederlo l'Occidente, se ha ragione Baricco a pensare la globalizzazione come un paesaggio immaginario imposto e venduto bene ai consumatori del pianeta?^[10] Cosa succede quando gli stati aboliscono le barriere doganali, monetarie, istituzionali, in parte persino culturali e linguistiche che li separavano e si uniscono in aggregati superiori (tipo UE o G8), discussi e per il momento ancora instabili, ma comunque prestigiosi e forti? Cosa capita ai luoghi del romanzo quando fra di essi si sono ampiamente ridotte le differenze, ancor più di quanto già non fossero? Cosa succede al romanzo come prodotto di una lingua-cultura-nazione quando il paese dei narratori e dei lettori diventa lo stesso mondo, con gli stessi gusti, atteggiamenti, problemi ovunque? Raggiungibile in ogni angolo rapidamente e affollato di oggetti, cibi, difficoltà, speranze, uomini, uguali dappertutto?

Cerchiamo di vederlo nelle pagine che seguono, dedicate alla narrativa di oggi.

[1] O. Lagercrantz, *In viaggio con «Cuore di tenebra»*, Casale Monferrato, Marietti, 1988.

[2] R. Serra, *Scritti inediti*, Firenze, La Voce, 1923, vol. IV, p. 41.

[3] Kundera, *Il sipario*, cit., p. 48.

[4] Casanova, *La république mondiale des lettres*, cit., p. 445.

[5] I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 125.

[6] S. Rushdie, *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 22 s.

[7] Il manifesto, firmato da 44 scrittori in favore di un francese liberato «dal suo patto esclusivo con la nazione», è stato pubblicato su «Le Monde», rubrica «Le Monde des livres», 16 marzo 2007.

[8] J.M. Coetzee, *Summertime. Tempo d'estate*, Torino, Einaudi, 2010, p. 225.

[9] Casanova, *La république mondiale des lettres*, cit., pp. 260 e 370.

[10] Baricco, *Next*, cit.

Romanzo mondo

I grandi romanzi contemporanei sono transnazionali e trasversali per natura, spesso anche dall'ambientazione internazionale: i luoghi perdono le caratteristiche specifiche o conservano solo quelle che li assolutizzano, come accade per esempio nei romanzi di Cormac McCarthy. Questo è inoltre da tempo vero nella letteratura per ragazzi e in alcuni generi, come il fantasy o il noir. Vengono paragonati due romanzi odierni che hanno in comune la delocalizzazione delle vicende e il distacco da tradizioni letterarie nazionali: *Il Codice da Vinci* di Dan Brown e *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco. Infine, viene preso in esame il genere giallo.

I grandi narratori contemporanei

I grandi romanzi di oggi sono sempre di più a forma e destinazione mondo e scavalcano programmaticamente i confini nazionali. Il loro luogo è plurimo o trasversale per definizione. Quanti romanzi hanno ambientato le loro storie o parte di esse in luoghi internazionali e soprattutto non nazionali per definizione come gli aeroporti! Cito solo il bellissimo *Igiene dell'assassino* di Amélie Nothomb, una scrittrice internazionale per nascita ed educazione. È sempre più difficile distinguere, se non dalla lingua, le

differenze fra un romanzo francese e uno inglese o tedesco. Mengaldo si è chiesto^[1]: «Cosa distingue veramente Houellebecq da McEwan?». Nei romanzi la caratteristica transnazionale è molto forte, quasi un costitutivo bi- o plurilinguismo. Il nuovo romanzo si lascia soprattutto dietro i paesi, i luoghi, sempre più surrogabili da altri. La sua tendenza a iscriversi in un luogo intermedio, traduttivo, ‘tra due sedie’ per dirla con Rushdie, si nota bene nell’ultimo tomo (*Il tuo volto domani. Veleno*) della sontuosa trilogia narrativa dello spagnolo Javier Marías. La vicenda è ambientata prevalentemente in Inghilterra. Il personaggio narratore è spagnolo ma usa correntemente l’inglese e torna numerose volte, quando adopera nella finzione narrativa l’inglese, a riflettere sulla differenza fra inglese e spagnolo, e viceversa^[2]. Quando ad esempio lui e un amico parlano inglese, si leggono nel romanzo brani come questo: «Ricordo di aver fatto ricorso allo spagnolo per tutta quella frase, non ci sono rivali in altre lingue per “no hacer ascos”, non fare lo schifiltoso»; oppure: «questo in spagnolo lo chiamiamo “vergüenza torera” – E pronunciai pari pari le due parole, e subito dopo gliele tradussi: – “Bullfighter’s shame”, alla lettera, o “sense of shame”». Altrove invece, quando la conversazione è in spagnolo, con una Pérez Nuix che ha però molto vissuto in terre anglofone, il narratore osserva:

neppure qui le venne l’espressione spagnola e tradusse letteralmente «to come to terms with», che significa «adattarsi» o «accettare» o «raggiungere un compromesso» o «arrivare a un accordo». O forse «avere a che fare». Forse invece era un po’ stanca, o aveva bevuto senza che quasi si notasse. È quando più vengono meno le lingue.

O ancora: «Sì, il suo spagnolo era decisamente libresco: non le veniva “vigas” ma invece sì “escrementar”,

“entablar” o “enjundia”». E così spessissimo, quasi che il libro si situi in una sorta di terra intermedia, in una lingua di nessuno o sia alla ricerca della sua lingua più appropriata o, ancora, sia scritto nella lingua di tutti, fatta di traduzione immediata e costante.

Questa caratteristica si manifesta persino a livello formale, di tecniche narrative convergenti, per quanto elaborate autonomamente da autori di paesi diversi. È il caso dell'ipertrofia del dettaglio come modalità di avvio (spesso per molte pagine) del romanzo, che unisce i libri dell'inglese Ian McEwan a quelli dell'appena ricordato Javier Marías. All'inizio de *L'amore fatale* di McEwan c'è la lunga scena della caduta del generoso John Logan dal pallone aerostatico cui si era afferrato per cercare di trattenerlo dal volare via col bambino che era rimasto nel cesto. È raccontata al rallentatore («Sarà meglio rallentare un po'. Prestare attenta considerazione al mezzo minuto che seguì la caduta di John Logan»)[3]. Il tempo della narrazione si dilata per raccogliere tutti i dettagli che la sincronia di un evento accumula nello spazio in cui accade. Allo stesso modo all'inizio di *Domani nella battaglia pensa a me*, Marías impiega pagine e pagine per descrivere nei minimi dettagli, nei precedenti che l'hanno prodotta, negli atti che l'hanno anche casualmente affiancata, la sconcertante scena dell'adultera che muore improvvisamente fra le braccia di un amante che la conosce solo da pochissimo.

Dopo essere stato il perno delle storie, ora il tempo è solo un ingrediente contro cui lotta un prodotto intellettuale molto più interessato al presente che al divenire, alla contemporaneità che al passato. La storia non è più la coordinata principale del nuovo romanzo. Il racconto, più

che muoversi, staziona. Il diverso è nella sincronia, nella stessa dimensione temporale, non nella successione, nell'alternanza dei tempi. Il grande romanzo del mondo dichiara la crisi della storia attraverso la dilatazione del presente e pratica procedure simili sotto climi letterari in passato molto differenti. L'inizio assume grande importanza ovunque, con descrizioni al rallentatore e narrazione subito *in medias res*.

La rimozione del luogo crea grossi problemi al romanzo, come mostra ancora il caso del citato John Maxwell Coetzee, che ha dato a un suo importante libro (*Diario di un anno difficile*) forma mista di romanzo e raccolta di saggi (il romanzo racconta come lo scrittore detti i saggi all'avvenente segretaria e dei discorsi di questa che ne parla al giovane compagno), cercando inutilmente uno specifico australiano (la storia si svolge in una città dell'Australia) dell'ambientazione adottata, difficile da cogliere, non essendo l'Australia di Coetzee distinguibile dagli Stati Uniti o dall'Inghilterra o da qualsiasi altro paese occidentale di oggi. Del resto, i grandi romanzi di questo magnifico autore sono davvero del mondo, anche quando è ben visibile l'ambientazione locale (la sua cultura è del tutto occidentale). Il protagonista di *Vergogna*, uno dei libri in cui il fondale sudafricano è più sensibile e importante, è un professore che ha scritto un libro sull'opera italiana, uno su Riccardo da San Vittore e uno su Wordsworth. Anche la violenza che domina l'episodio centrale del libro, pur spiegabile col Sudafrica del dopo apartheid, è più una variante della degradazione urbana contemporanea (all'*Arancia meccanica*) che una manifestazione degenerata della liberazione sociale di quel paese. O è entrambe le cose. È significativo, però, che, come abbiamo visto, a un certo punto Coetzee abbia sentito di dover restituire

identità e quasi anche lingua alla sua terra d'origine, con cui ha avuto un rapporto tanto tormentato, tornando a riflettere sulla sua identità africana e persino a usare (sia pure solo in brani) l'afrikaans.

Paradossalmente, forse, più legati al dato locale sono i romanzi degli scrittori da sempre più internazionali, quelli ebrei.

La letteratura ebraica europea e americana è stata uno dei prototipi di letteratura mondo di qualità. Non importa in quale lingua abbiano scritto i suoi autori, né dove essi abbiano ambientato le loro storie; c'è nei romanzi ebraici un'atmosfera comune e transnazionale, un particolare, come dire, generale, che è una caratteristica della letteratura mondo.

Philip Roth e Primo Levi hanno discusso in una toccante conversazione del peso per uno scrittore del radicamento in una tradizione, in un linguaggio, in una regione^[4]. Roth è così acuto da notare che il legame di Levi col suo passato ebraico fa tutt'uno con il legame col suo passato piemontese. Generale e particolare. Mondo e regione. Ma Levi confessa anche la sua sensazione di 'estraneità', la fierezza 'd'essere impuro' e osserva che la fortuna degli intellettuali ebrei è spesso dipesa da questa integrazione incompleta, che li fa protagonisti e partecipi della vita dei loro paesi e al contempo estranei a essa e transnazionali. La letteratura ebraica ha questa caratteristica, in qualsiasi lingua sia scritta. Ha dei tratti comuni, che derivano dalla stessa cultura transnazionale dell'ebraismo, e dei tratti specifici, dovuti ai diversi luoghi e tempi di produzione. Concilia il generale e mondiale con lo specifico e nazionale.

Da quando la letteratura ebraica è diventata israeliana, il

peso della storia difficile di questo stato si è fatto sentire nella sua vitalissima e pur mondialissima letteratura. Basti pensare al recente *Fuoco amico* di Yehoshua, la cui azione si svolge in parte in Tanzania, fra culture e problematiche molto diverse, ma dove il tratto specificamente israeliano è forte e, anzi, uno dei protagonisti va in Africa proprio per sfuggire a Israele. La letteratura da sempre più internazionale è oggi anche la più segnata dalla sua nazionalità e cultura, perché nel contesto del mondo occidentale, cui appartiene a pieno titolo, Israele è certo lo stato più atipico e l'unico ancora e sempre tragicamente in guerra. Ma si vede che lo sforzo degli scrittori israeliani è di non restare prigionieri della loro storia nazionale, anche quando questa ha il peso di quella di oggi.

Anche gli scrittori statunitensi mantengono un visibile legame con la loro storia nazionale. Basterebbe pensare alla tematizzazione dell'11 settembre, come in *L'uomo che cade* di Don DeLillo o dell'era Bush nel pur visionario *Uomo nel buio* di Paul Auster. Solo che gli Stati Uniti sono il mondo e quindi questa localizzazione è percepita altrove come 'mondiale'. In molti autori, del resto, è palpabile quella «generica aura statunitense» che, a detta del citato Mengaldo, «plana» su tutta la narrativa occidentale. E mondo è anche sempre più l'inglese, destinato, secondo Édouard Glissant, a essere sempre meno una lingua e sempre più un codice semplificato di comunicazione.

Nei romanzi mondiali di ultima generazione, il luogo perde le caratteristiche specifiche o conserva solo quelle che lo assolutizzano e dipingono agli occhi del mondo, come succede con i paesaggi cinematografici, più veri di quelli reali solo perché più tipici e simili a quelli immaginati. Questo aspetto è ben evidente nei romanzi

dell'americano Cormac McCarthy, in cui i luoghi, pur geograficamente e sociologicamente definiti, sono subito disegnati, come abbiamo già detto, in vista di una *location* cinematografica offerta ai fratelli Coen per il film di turno, come è accaduto con lo stupendo *Non è un paese per vecchi*.

La frontiera, il West in McCarthy non sono che metafisiche terre di confine in cui entra il male. Il paesaggio che conta è quello sociale e morale e questo è quello della moderna e perversa società del denaro facile e della droga. Il luogo è di fatto indifferente e deve solo esporre i tratti del paese arido, sbandato, fragile. Lo stesso si dica del paesaggio sociale, che non è degli Stati Uniti più che di qualsiasi altro paese in cui sia venuto a mettere le radici il male della modernità, di cui ha orrore e compiacimento questo ombroso scrittore di grande successo.

Lo stacco dal paese, dalla sua lingua, la stilizzazione della sua immagine a uso di lettori di altri posti sono una caratteristica di tutto il nuovo romanzo, in cui i luoghi sono spesso un fondale tanto vistoso quanto secondario e surrogabile da altri diversi. Nel recente *La vie d'un homme inconnu* di Andreï Makine, il protagonista è un russo fuggito in Francia dall'Unione Sovietica e divenuto sostanzialmente francofono, che, quando torna nella Russia postcomunista, non riconosce più né il paese né la lingua che aveva lasciato. Non di rado un romanzo è ambientato in un paese differente da quello del narratore, con personaggi e luoghi mutuati dall'esperienza culturale e non da quella familiare dell'autore. Cito *La casa degli incontri* dell'inglese Martin Amis, ambientato in un campo di lavoro nell'Unione Sovietica staliniana. Il personaggio narratore, all'inizio, dopo aver confessato che «la mia

madrelingua (il russo) scopro di volerla usare il meno possibile», osserva che «risulta assai eufemistico raccontare la mia storia in inglese, e in un inglese vecchio stile, per giunta. La mia storia sarebbe anche peggio in russo»^[5]. Scrivendo oggi una vicenda di ieri, ambientata in un paese non suo, il romanziere è portato a chiedersi se la lingua che non può non usare sia congrua per una storia che si svolge in un paese che ne parla un'altra.

Ma, sia chiaro, i luoghi restano importanti in molta narrativa contemporanea. Perlomeno difficili da sostituire con altri, anche se vi avvengono storie che potrebbero accadere pure altrove. È però indicativo che spesso la geografia sia rafforzata dalla storia, nel senso di uno spostamento degli eventi narrati in epoche in cui la caratterizzazione dei diversi luoghi era ancora forte. Oltre al romanzo di Amis citato poco sopra, ricordo due recenti libri di Philip Roth, *Indignazione*, ambientato negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, e di McEwan, *Chesil Beach*, nell'Inghilterra del 1962. Il luogo cerca rinforzi in un tempo trascorso, storico, per sostenere la sua identità traballante.

Ma se lasciamo i piani più alti della narrativa contemporanea e scendiamo anche solo di un gradino, i luoghi diventano subito ancor meno necessari alla narrazione, anche se non cessano di restare visibili e, anzi, tendono a divenire vistosi. Si direbbe che, perdendo via via in ragioni narrative intrinseche e acquistandone di secondarie, di contorno e sfondo, i luoghi tendano a essere più esposti, in apparenza persino più centrali. In realtà, sono il tratto diversificante e quindi anche attraente di una storia che però potrebbe succedere ovunque.

I libri per ragazzi sono stati fra i primi, ancora nel pieno Novecento, a esibire i luoghi e a rendere meno

indispensabile narrativamente che si tratti proprio di quei dati luoghi.

Libri per ragazzi

I romanzi a destinazione e forma mondo non sono novità assolute della nostra epoca. Esistono da tempo, e in parte coincidono con la letteratura di consumo e comunque popolare. Sono stati tali alcuni sottogeneri, in cui, più della determinazione locale, ha giocato quella generazionale dei lettori cui erano rivolti o la tipologia formale cui facevano riferimento.

Del primo caso sono esempio notissimo i libri per l'infanzia. Questi libri ricavano la loro identità dal pubblico cui si rivolgono e dall'attività didattico-fantastica che stimolano in esso. Non a caso si tratta di libri tradotti in tutto il mondo e immediatamente privati dei connotati locali che eventualmente potevano possedere. Il loro luogo è l'età dei protagonisti, parallela a quella dei lettori. Non questo o quel posto. Perfino il tratto italiano di *Pinocchio* risulta pressoché irrilevante ai fini dell'efficienza narrativa e didattica del libro. E così la cultura di lingua inglese e il freddo Nord nel celebre *Il richiamo della foresta* o i mari pescosi in *Capitani coraggiosi* sono elementi secondari per gli effetti didattici dei rispettivi libri, anche se tutt'altro che trascurabili per il loro successo. Forse è il moralismo pedagogico borghese a essere mondiale e a non fare troppe differenze fra la steppa e i mari del nord, fra la Torino tardottocentesca e la Budapest primonovecentesca. Si prenda giusto *I ragazzi della via Pál*: Budapest è certamente della massima importanza per capire le ragioni del libro, ma non la sua ricezione, che prescinde totalmente dall'ambientazione in quella data città.

Come dire: i grandi romanzi per adolescenti e degli adolescenti sono, ovviamente, legati e condizionati dalle culture nazionali dei loro rispettivi autori. Ma le motivazioni pedagogiche e ideologiche che stanno, in ruolo non meno importante, dietro quelle letterarie e culturali specifiche, sono universali, molto più comuni fra i libri di diversi paesi che differenziate. *I ragazzi della via Pál* e il *Grande amico Meaulnes* sono più accomunati dal tratto dell'amicizia leale e profonda che differenziati dalle specificità nazionali, dalle diverse tradizioni culturali e linguistiche di cui pure sono debitori.

Se nella concezione di questo tipo di libri si possono chiaramente cogliere le caratteristiche di una cultura, di una società e di una letteratura date (si pensi ai romanzi di Kipling), la loro fortuna, la modalità della loro ricezione si incaricano presto di annullare i tratti locali e storici e di far prevalere la misura pedagogica e ideologica, che è su base sociale e non nazionale, borghese e popolare, più che statale e geografica. La circolazione di *Cuore* di De Amicis in tutte le lingue del mondo con tirature incredibili è forse la prova del nove di questa realtà sovranazionale del libro per ragazzi. Quale libro pare meno scindibile di *Cuore* dalla storia e società locali? *Dagli Appennini alle Ande* o *Piccola vedetta lombarda* o la lezione sulla carta geografica d'Italia come possono funzionare all'estero? Funzionano. Funziona il loro messaggio solidaristico e patriottico, morale; e basta per assicurare al libro ricezione perfino in Giappone o in Norvegia.

In questi anni, un fenomeno straordinario in questa tipologia di romanzi è stato quello della fortunatissima serie di *Harry Potter* di Joanne Rowling. Libri certo spiegabili (anche) nella tradizione anglosassone della favola forestale

e dei racconti ciclici, di cui è stato maestro nel Novecento il grande filologo Tolkien, i romanzi di *Harry Potter* hanno invaso il mondo e creato un mondo linguisticamente, ideologicamente, pedagogicamente trasversale, che ha unito adolescenti (e no) di tutta la terra. In realtà, sono nati già con questo scopo, specie quelli successivi al primo, *Harry Potter e la pietra filosofale*. Nascono nell'inglese globale. Escono in contemporanea nelle maggiori lingue del mondo. Propongono un mondo fantastico a formato di film di animazione (genere mondiale per eccellenza). Sono libri che avevano molte più probabilità di venir fuori dall'Inghilterra o dagli Stati Uniti che dalla Russia o dall'Italia. Ma, se la loro materia narrativa è legata a tradizioni letterarie e popolari inglesi, la loro forma e il loro messaggio sono globali. La forma è quella del libro per ragazzi e del romanzo di fantasia; il messaggio è la pedagogia borghese oggi prevalente: il principio dell'ordine sociale dominante nel primo Novecento è stato sostituito da quello della libertà individuale cui è più sensibile la fine del secolo. Del resto, se un tempo i bravi ragazzi erano chiamati a difendere la patria ora sono impegnati a difendere la terra. Tutto il mondo è un paese.

Il fantastico è anch'esso un sottogenere romanzesco tendenzialmente a misura mondo, che si stacca presto dalle sue origini locali e diventa un prodotto per tutti i mercati, magari con minime variazioni, come certe automobili di oggi. La serie di *Harry Potter*, unendo la tipologia del libro per ragazzi a quella del fantastico, porta con sé i due ingredienti più adatti non solo a favorire la circolazione mondiale di un romanzo, ma anche a fargli perdere la sua identità nazionale originaria.

Genere fantasy e noir

Il fantastico (specie nella variante *noir*) ha avuto fin dall'Ottocento una misura internazionale ed è all'origine del giallo moderno. Appena ha assunto una più commerciale dimensione popolare, il tratto locale in questi romanzi è rapidamente scomparso o si è comunque assottigliato. Si pensi alla serie dei 'Misteri', inaugurata da quelli celebri di Parigi di Eugène Sue e riprodotta in infinite varianti locali. È una narrativa di consumo che combina la solidità (uso ancora parole di Franco Moretti^[6]), la transnazionalità della forma imposta da una letteratura egemone con la flessibilità dei dettagli locali e storici. Sono libri che, come i gialli odierni, sembra non possano prescindere da quello che invece è meno necessario, nel senso di più intercambiabile: il luogo. Di questi luoghi, Parigi – città, ha scritto Pascale Casanova^[7], ad alto tasso di rappresentabilità letteraria – è il prototipo. Un luogo eletto perché altra letteratura lo ha da tempo promosso a luogo elettivo dell'immaginazione letteraria. Come è diventata anche New York e in genere le grandi metropoli che, in questo senso, si assomigliano tutte. Come lo sta diventando, nei gialli di cui ci occuperemo, l'Europa del nord.

Dall'Ottocento Parigi è stata la città ideale per il romanzo fantastico e nero. Ma, già all'inizio e poi sempre di più, non la Parigi dei francesi, dei suoi abitanti, ma quella degli intellettuali, poi dei giornalisti e infine dei turisti, via via più facilmente surrogabile da altre città simili. Ambientati nelle città più svariate, prodotti e diffusi ovunque, questi romanzi perdono o non hanno neppure connotazioni locali e si presentano subito sul mercato internazionale, anche quando, per la loro mediocrità o per caso, restano confinati

in circuiti regionali.

Eredi novecenteschi e globalizzati della Parigi di Sue o di Hugo, sono due romanzi a misura mondo che hanno fatto molto parlare di sé negli ultimi anni: *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco e *Il codice da Vinci* di Dan Brown.

Romanzi assai diversi per qualità, non troppo dissimili per forma e argomento, questi libri possono essere assunti a simbolo della dimensione mondiale in cui si colloca una certa narrativa. Pur incomparabili: raffinato e colto (citazioni a non finire), sorvegliato e ironico, quello di Eco; approssimativo e dilettantesco, impreciso, sciatto e senza il benché minimo senso dell'ironia, quello di Brown, i due libri si possono esaminare in parallelo per le analogie della trama e la tecnica della delocalizzazione delle vicende e per il condiviso distacco da tradizioni letterarie nazionali.

Il Codice da Vinci

Il romanzo rappresenta l'Europa vista da un americano contemporaneo, tutta su cartoline turistiche e guide verdi, nonché un'idea della società e dell'arte molto superficiale, fitta di luoghi comuni, piena di suggestioni misteriosofiche e di gusto del complotto massonico o terroristico o spionistico. Non c'è nulla di meno locale di un luogo nella forma in cui una guida lo presenta al turista, tant'è vero che chi lo ha familiare stenta a riconoscerlo. I luoghi confezionati per il turismo sono quelli in cui si svolge la vicenda del *Codice da Vinci* e altri innumerevoli romanzi analoghi. È un tratto molto statunitense posseduto in partenza e così mondiale, essendo quello fatto proprio dal turismo, che persino i francesi possono leggere il libro di Brown prendendolo sul serio, perché non vi trovano la loro città ma quella decantata dagli altri.

Il suo successo è già nel modo stesso in cui è concepito. È, per così dire, programmato per il mondo, come in generale accade nella fabbrica americana dei *best sellers*, di cui questo è stato uno dei prodotti più fortunati. I suoi tratti locali sono sostituiti da un internazionalismo totale (i protagonisti sono francesi, americani, inglesi, spagnoli e perfino italiani), che raffigura i tipi per proprietà standardizzate: la francese è bella e intelligente; l'americano generoso e coraggioso; l'inglese raffinato ed egoista; lo spagnolo passionale e cupo... Il mondo è descritto come ci si attende che sia, per tipi precostituiti e secondo movimenti programmati, di cui si nota con compiacimento la prevedibilità, anche quando apparentemente comunica stranezze impensabili. Un romanzo del genere è l'equivalente letterario di una *world car*. È destinato a un mondo da mercato unico e quindi senza nessuna patria. O meglio, come i prodotti della moderna industria, può essere fabbricato ovunque, su un progetto per lo più elaborato negli Stati Uniti, che, anche in questo ambito, sono una superpotenza.

Il romanzo mondo per antonomasia è, forse, un prodotto come questo. Indifferente alle specificità della propria cultura d'origine e solo attento a ciò che in essa è già stato assorbito nel resto del mondo, si presenta come un libro per tutti e ovunque, la cui degustazione (innegabile) non richiede nessuno sforzo, nemmeno di gusto. È il tipico romanzo mondo di formato commerciale. I *best sellers* americani sono in gran parte di tale specie.

Il pendolo di Foucault

Scritto quindici anni prima e di tanto più colto e meglio documentato, *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco è il

modello del polpettone di Brown, che sta al romanzo di Eco come un OGM sta al suo equivalente naturale. Ma neanche il *Pendolo* scherza quanto a raccolta di materiali a uso e beneficio di un lettore mondo, globalizzato, infarcito di citazionismo e di curiosità culturali stravaganti. Solo, rispetto, al libro di Brown, più colto, più raffinato, più meditato. Ma anche nel romanzo di Eco c'è una Parigi da guida se non turistica, culturale. Invece del Louvre c'è il meno scontato Conservatoire des arts et des métiers, ma c'è, comunque, l'edificio in cui l'arte si sposa col mistero; c'è già lì un piano segreto la cui decifrazione ogni volta chiede di risolvere enigmi, indovinelli, giochi di parole; c'è la ricerca di parole d'ordine per aprire computer e file; c'è la mescolanza di cultura antica e misteriosofica e di strumentazione informatica moderna; ci sono i Templari, molto apprezzati, in queste salse, dalla cucina romanzesca internazionale; c'è il gusto del segreto, del complotto; c'è il piacere dell'antico sotto gli abiti moderni... Nel *Pendolo* c'è anche una realtà meno stereotipata, come le Langhe, ma ogni personaggio è una citazione letteraria, un calco di uomini illustri (Belbo, Diotallevi, Causabon, redattori di una casa editrice, dietro cui non è difficile cogliere Pavese, Calvino, l'Einaudi). Il valore è nella confezione, nel montaggio di materiali eterogenei; il segreto del successo (per un libro pesante, non semplice) sta proprio nella sua costruzione in vista di un pubblico internazionale colto, nella coincidenza di ragione e destinazione, nel buon tasso di leggibilità nonostante lo spessore erudito.

Il libro di Eco (ma già e più *Il nome della rosa* aveva questa caratteristica) non appartiene alla cultura nazionale dell'autore, ma alla sua sbalorditiva cultura internazionale ed è italiano solo perché vi recitano personaggi che fanno la parte dell'italiano colto, intellettuale, bibliofilo,

laicamente curioso del mistero. Non c'è una società, un paese, un'epoca. C'è una stagione della cultura mondiale, che Eco, dotato di grandissimo fiuto, è stato uno dei primi a cogliere e a sfruttare per operazioni di successo. Col merito di non aver del tutto sacrificato al successo la qualità, come invece accade nei libri di Brown.

Il tratto sovranazionale di questi romanzi è dato, ovviamente, non dall'essere ambientati in più paesi, ma dal guardare ai diversi paesi in cui si ambienta l'azione come guarda a essi uno che non vi appartiene. Non a caso, i luoghi principali non sono quelli di cui l'autore è nativo o in cui si è formato. Ma soprattutto è dato da un altro elemento. I grandi romanzi tradizionali, anche ad ambientazione nazionale non riconoscibile (come *Il processo* di Kafka) o a localizzazione 'debole' (come *La coscienza di Zeno* di Svevo), sono comunque, sempre e visibilmente segnati da una cultura nazionale o linguistica e insomma da una patria culturale più o meno riconducibile alla terra e alla storia dei loro autori. Libri come quelli di Eco o di Brown invece appartengono più alla cultura e alla terra dei lettori (che sono ovunque) che a quelle dei loro autori e sono riducibili a una cultura letteraria e a un'ideologia della cultura, più che a una nazione o a una società particolari.

In generale, i libri di fantascienza, pur prodotti spesso della cultura angloamericana e da essa contrassegnati in tanti importanti dettagli, hanno questa caratteristica internazionale e sovranazionale e sono più legati alle esigenze del genere (fissate da una specie di accordo decennale fra autori e lettori) che alle sensibilità delle diverse culture letterarie e sociopolitiche.

Quanto più i romanzi sono condizionati dal genere, tanto

più sono potenzialmente ubiqui e consumabili a misura mondo. È ben noto che la narrativa popolare e di consumo è la più condizionata dalle regole di genere, e che il codice secondo e metanazionale cui ubbidisce ha facilmente ragione delle variabili linguistiche e tematiche locali. Non sarà un caso che, delle 300 pagine dedicate dal grande autore di *best sellers* Stephen King ai problemi e alle tecniche della (sua) scrittura^[8], nessuna si occupi dei luoghi, dell'ambientazione nazionale o perlomeno regionale, cittadina, di una storia.

La letteratura di consumo è, non da oggi, orientata al mondo, a casa sua ovunque o in luoghi ovunque, come ormai sono per i lettori mondo, già lo abbiamo notato, quelli nordamericani.

I gialli

Scritti in una lingua (quella specifica del genere, con le sue regole e tradizioni) che (al di là delle invenzioni d'autore) è già di per sé un vettore mondiale, ad alto rendimento in traduzione, dalla Svezia all'Islanda alla Grecia alla Sicilia alla Francia alla Spagna al Canada, i bei 'gialli' che oggi dominano il mercato librario mondiale condiscono spesso il loro linguaggio universale con spezie narrative e stilistiche locali e persino magistralmente individuali (Vázquez Montalbán, Camilleri). Ma il teatro vero delle loro storie è il mondo e queste sarebbero esattamente le stesse se si svolgessero in paesi diversi da quelli in cui sono ambientate. Del resto, problemi, drammi, criminalità sono uguali dappertutto. Tutti i casi potrebbero essere raccontati, come in effetti avviene, perlomeno anche dagli Stati Uniti, patria mondo per antonomasia. Ma anche da qualsiasi stato occidentale o toccato dagli

occidentali (se escono dai confini dell'Occidente e del Nord sono comunque sempre 'da settentrionali e occidentali' i delitti denunciati nei paesi terzi). Senza contare che un'automobile scassata ce l'hanno più o meno tutti i commissari, dal tenente Colombo televisivo a Montalbano di Camilleri, a Montale di Izzo, a Wallander di Mankell, a Charitos di Markaris, la trasversalità linguistico-culturale è la non patria di questi libri, il metaluogo che li fa attuali (parlano di una realtà oggi mondialmente condivisa) e generici (ne evocano una locale, sommaria e assai più convenzionale). Lo stesso si potrebbe dire dello stile personale di questi investigatori, anticonformisti, spesso di sinistra (una cosa singolare per dei poliziotti), individualisti. Il commissario Adamsberger di Fred Vargas, celeberrima giallista francese, risolve casi complicatissimi per via di imponderabili intuizioni quasi fisiche. E gli altri, Wallander in testa, sono altrettanto eslegi nelle procedure e nei ragionamenti. I poliziotti o gli investigatori sono, oltre che molto intelligenti, quasi tutti 'buoni' nei gialli di oggi, esaltano il moderno bisogno di unire legalità e moralità e spesso combattono con i loro stessi colleghi più stupidi o 'cattivi'. Vanno benissimo per la televisione: e non è un difetto, sia chiaro, ma una caratteristica.

Su queste analogie richieste dal prodotto, i reagenti locali (città, regioni, nazioni) acquistano la forza di elementi differenziali e individualizzanti, non poco preziosi per il successo di questi libri, molto sfruttati dalla rete commerciale. Ma inessenziali.

Un tratto geopolitico e linguistico stilizzato fin che si vuole (il freddo in Svezia, la polvere in Grecia, il caos nella città di mare ecc.) sopperisce al vuoto di luoghi storici specifici su cui galleggia il sincronismo di principio in cui si

dibatte la cultura della società globalizzata.

Il romanzo non sa ancora fare del tutto a meno dei luoghi storici e delle differenze linguistiche e non ha ancora trovato la sua strada nel villaggio globalizzato. Forse non c'è, e deve quindi, per restare credibile e apprezzabile, crearsi scenari, inevitabilmente sempre più convenzionali e approssimativi, nei vecchi paesi e nelle vecchie culture diversificate. Questi scenari sono le facciate pittoresche di case, dentro più o meno uguali ovunque, in cui avvengono storie che potrebbero accadere in qualsiasi appartamento dell'Occidente. Il giallo è la risposta più fortunata alla fine delle patrie e alla trasformazione del mondo in luogo unico.

Per la verità, lo è da tempo, anche se, all'inizio, i connotati locali dei suoi personaggi e la ragione stessa delle sue storie sono molto forti e in un certo senso prevalenti. La francesità di Maigret o di Poirot fa il paio con l'inglesità di Sherlock Holmes o con quella di James Bond. Ma le storie gialle tendono presto a superare i confini nazionali, a passare le frontiere, vuoi per la dimensione imperiale degli stati in cui operano i personaggi e i loro inventori (Francia e Inghilterra soprattutto), vuoi per la loro contiguità con le *spy stories* che si svolgono inevitabilmente su un palcoscenico planetario. Nell'ultimo Novecento, infine, si sono andati intensificando i tratti comuni e transnazionali dei gialli e si sono ridotti o stilizzati quelli nazionali o regionali.

L'investigatore moderno è sempre più alle prese con i segni dei tempi, che sono uguali sotto ogni bandiera e fanno sbiadire quelli dei luoghi, sempre più omologati anch'essi. Al contempo, il giallo è così a misura e destinazione mondo, che l'ambientazione locale è l'unico

tratto differenziale rilevante e oggi si scrivono gialli ambientati in città precise, i cui abitanti corrono a leggerli per il gusto di immaginare fra le loro strade una storia che potrebbe ovviamente svolgersi ovunque. Ci sono collane specializzate in questo settore. La costitutiva dimensione globale è corretta o, meglio, colorata, da quella locale, localissima.

In questo senso, sono emblematici i romanzi dello svedese Henning Mankell, di successo mondiale, con milioni di copie vendute. La Svezia è il territorio della maggior parte delle storie da lui raccontate. Ma, intanto, spesso l'origine di una storia o certe sue conseguenze sono esterne alla Svezia, a volte vengono addirittura dalla lontana Africa (Mankell vive parte dell'anno in Mozambico), come nella *Quinta donna* (in cui, oltre a un prologo in Algeria, c'è un ripetuto riferimento al Congo belga) o nella *Leonessa bianca* (i cui eventi si svolgono ora in Svezia ora in Sudafrica) o nella *Falsa pista*, che ha un prologo nella Repubblica Dominicana. Poi, anche i tratti più svedesi si riducono (resistono un po' meglio paesaggio, clima) e sono sostituiti da elementi riconoscibili come mondiali, specie quelli negativi, anche se non necessariamente criminali e magari molto secondari (contrazione della spesa pubblica). I crimini sono, come dire, internazionali, sociologici più che nazionali: prostituzione di minorenni provenienti da stati poveri, sfruttamento dell'immigrazione clandestina, ricerche mediche estreme, finanza corrotta. *Il cervello di Kennedy* si svolge in mezzo mondo, dalla Svezia all'Africa all'Australia alla Spagna, con una protagonista che grazie all'inglese è a suo agio ovunque. Di un personaggio che parla con la protagonista si dice: «parlava inglese con accento portoghese, ma si faceva capire bene»^[9]. La

transnazionalità linguistica è il linguaggio dei personaggi di questi libri.

Se tanti protagonisti dei gialli di oggi sono riformisti (o ex rivoluzionari o sessantottini) delusi dalla nuova aggressività del mercato e sconcertati dalla perdita generale di tensione etica, è perché i problemi che affronta il poliziotto svedese non sono diversi da quelli con cui si confronta il suo omologo greco o spagnolo o francese, con una certa comune tendenza all'analisi esistenziale.

Il giallo attuale è anche una diagnosi sconsolata e pessimistica della società dei consumi e del liberismo sfrenato, che ha globalizzato prima il crimine che il benessere. Il rapporto fra questi disvalori planetari e il microcosmo locale è un tema facilmente sfruttabile.

I romanzi di Mankell raccontano le infinite strategie del male nella società moderna, guardata con timore e disincanto e trovata ovunque simile a se stessa e quindi capace di produrre crimine dappertutto. Solo i vecchi (come il padre del commissario Wallander, pittore dilettante che dipinge sempre lo stesso quadro di paesaggio scandinavo) sono ancora legati a una società diversificata e localizzata, in una sorta di nostalgia separatista, molto in linea con le tendenze localiste accese dalla reazione alla globalizzazione. L'idea di «una società che ha perduto l'innocenza», come si legge nel risvolto di copertina dello sconvolgente *La quinta donna*, è motivo ricorrente nei gialli di Mankell e spiega sia il radicamento locale (nel vecchio paese pulito, ecologico, pensoso e non violento), che il palcoscenico internazionale (il mondo del delitto globale, dell'ingiuria all'umanità, del denaro). Sono i segni dei tempi, contro cui nulla possono più, a parte il fascino intatto, quelli dei luoghi, per cui Wallander, in

Delitto di mezza estate, per recuperare un po' di coraggio e voglia di vivere, si ritira almeno per qualche ora in un'isola abbandonata di un arcipelago da cui comincia la Svezia¹⁰:

Qui inizia e qui finisce. Uno scoglio che lentamente e invisibilmente continua ad alzarsi sul mare. La scogliera svedese. Wallander si rese conto di essere commosso. Però senza veramente capire il perché. Cercò di immaginare come potesse essere stato vivere su quel pezzo di roccia in mezzo al mare. Su quell'ultimo avamposto, in una specie di casa di legno.

In quel luogo delle origini nordiche e pure dell'antica Svezia, il pensoso commissario guarda con angoscia al futuro del mondo:

Era sicuro che la vita si sarebbe fatta sempre più dura. Che vi sarebbero state sempre più persone emarginate, sempre più giovani che non avrebbero ereditato altro se non la percezione di non essere necessari. Sbarre, recinti e mazzi di chiavi sempre più grandi avrebbero caratterizzato gli anni a venire.

Il mondo globalizzato rompe l'antica unità e identità dei popoli e crea, anche in quello svedese, una nuova 'frattura' che si allarga sempre di più: «Una nuova grande suddivisione stava creandosi nel paese. Quelli che erano utili e quelli che erano inutili [...] Tutto sarebbe diventato più crudo, più violento». Per farcela, Wallander dovrebbe restarsene sull'isolotto che un tempo poveri e laboriosi svedesi avevano abitato. Lì «aveva la sensazione di essere al centro della propria vita. Da lassù riusciva a vedere tutto con chiarezza come non gli era mai capitato prima. Sarebbe rimasto volentieri lassù, sospeso e distaccato da tutto». Ma la distanza dal mondo non è consentita e Wallander si limita, prima di andarsene, a mettersi in tasca un sasso dell'isolotto, «come ricordo».

Mankell non è autore solo di fortunatissimi gialli, ma anche di meno venduti ma eccellenti 'romanzi romanzi', con una distinzione dentro il genere che ricorda un po' Simenon da cui abbiamo preso la definizione dei non gialli. Uno di questi 'romans romans', forse il più bello, è *Scarpe italiane*, la storia di un medico che, lasciato l'ospedale della grande città in seguito a un errore in sala operatoria, si ritira a vivere, da solo, su un isolotto al largo di Stoccolma. La differenza fra il ruolo della natura e del paesaggio in questo romanzo e quello nei gialli è notevole. Qui l'ambiente naturale è uno dei protagonisti, forse il protagonista della storia ed è parallelo a essa. L'isola circondata d'inverno dai ghiacci è figura dell'isolamento e fallimento umano e professionale, morale e sentimentale, del medico. Tutta la sua storia passata vi approda, a dispetto delle difficoltà climatiche. E quest'isola non è una generica isola dell'ultimo nord, è un'isola svedese vera, in cui arriva sempre e comunque la posta e l'efficienza tecnologica ha ragione perfino dell'ostilità della natura. L'isola svedese non è l'immagine specularmente opposta della vicenda (il bello della natura contro il brutto della società), come nei gialli, ma è la sua metafora permanente, il suo doppio in natura. Quest'isola non potrebbe trovarsi altrove. Men che mai non essere un'isola svedese di oggi. Là dove, nei pur bellissimi gialli dello stesso autore, la Svezia (ridotta a clima e boschi) è un fondale suggestivo di vicende che resterebbero identiche, forse solo meno prevedibili, sotto altri climi, a temperature meno algide, nei suoi romanzi veri e propri è una dimensione imprescindibile della narrazione, spesso resa ancor più necessaria da una retrodatazione della storia (come si vede in *Nel cuore profondo*, ambientato sull'arcipelago svedese ai tempi della prima guerra mondiale).

Regionale e globale nei gialli

Nei gialli la miscela di luogo definito e problemi globali è oggi la ricetta giusta e consente stilizzazioni narrative efficaci e ricorrenti. Il luogo viene visto, da parecchi autori, come una terra un tempo pulita e semplice, ora fatto terreno di conquista da parte di potenze criminali esterne, che si sono collegate alla cattiva politica locale. Neppure la criminalità autoctona è più quella di una volta. Spietati e violenti criminali e volgari politici d'assalto si sono impadroniti di un territorio che il denaro, l'ambizione, il consumismo, la droga hanno devastato. Basti pensare ai gialli di Massimo Carlotto, in genere ambientati nel nord-est d'Italia, in cui la nuova criminalità ha trovato un terreno reso disponibile ad accoglierla dal troppo denaro, dalla nuova politica spregiudicata, dal culto del successo.

Lo sconvolgimento sociale indotto dalle immigrazioni; le paure sordide che alimentano l'odio antico verso l'altro; la spietatezza dei profittatori del dolore e della speranza sono temi che ricorrono nei gialli moderni (ancora una volta eccelle Mankell con *Tea Bag*), specchio attendibile della società globale e postglobale. L'Occidente omologato è la patria di questi libri. Per questo i loro luoghi sono tanto vistosi quanto tratteggiati per dati arcinoti (il freddo e l'ordine a nord, il caldo e il caos a sud), e quindi di maniera (per quanto molto ben padroneggiata), secondari, innecessari.

Perfino in gialli a fortissimo radicamento locale (come i francesi o gli italiani) sono in parte riscontrabili questa internazionalità del male e la correlata epidermicità, stilizzazione approssimativa dell'ambientazione. In verità, certe varianti locali resistono di più, certi paesaggi sono meno di contorno, più necessari. I *noir* di Fred Vargas in

Francia sono molto francesi nei personaggi e luoghi (piazze di Parigi o province speciali) e quelli italiani di Carofiglio o di Camilleri, su cui torneremo, sono anch'essi contrassegnati dalla localizzazione geografica e storica nostrana.

Il luogo d'elezione dei gialli è, però, ormai, in generale, il mondo. Forse del romanzo mondo odierno essi sono l'esempio più efficace e fortunato. Non è esatto affermare che sono libri senza patria; è meglio dire che la loro patria è il mondo, ma il mondo del male, del crimine, del denaro cattivo. Il mondo come male. La loro poetica è il contrario di quella della 'relazione' di Glissant («ciò che accade altrove si ripercuote immediatamente qui»), che implica il mantenimento e quasi il culto delle differenze locali, e va piuttosto verso una poetica che potremmo dire dell'«omologazione» («quello che accade qui potrebbe accadere anche altrove»), che riduce le differenziazioni locali, sbiadite dalle identità temporali^[1].

Si potrebbe anche pensare (è stato fatto) che l'enfasi sulle trame (tipica dei gialli) sia la risposta del vecchio genere romanzo all'indebolimento di un suo fattore primario, come è il luogo, ingrediente base della sua ricetta e della sua credibilità. L'accentuazione della trama, l'enfasi sugli eventi drammatici compenserebbero col ritmo travolgente la perdita dei punti di osservazione spaziali, da sempre costitutivi della narrativa occidentale.

Comunque sia, il giallo è oggi il sottocodice planetario di un genere planetario come il romanzo. Vicende senza confini e quindi di ogni luogo sono narrate attraverso la loro ricaduta in un ambiente storico-geografico molto locale, molto particolare, spesso defilato rispetto alle direttrici internazionali. Il luogo è una delle scene possibili

per una stessa rappresentazione (quella della vittoria del delitto). Meglio dunque quando sembra il meno probabile o propizio a essa. Il successo del giallo scandinavo o islandese nasce anche da questo. Ma questi libri funzionano di per sé, per la vicenda che raccontano, e non per il luogo in cui questa avviene, cui conferisce nient'altro che un po' di sale, un sapore gradevole ma di contorno.

Come niente è tanto mondiale quanto le cartoline delle singole località turistiche, così il giallo mondiale è tale anche per la sua varietà di ambientazioni locali, secondarie rispetto alle vicende narrate, essenziali solo per renderle godibili e farle apparire ogni volta diverse.

Ma, giunti a un certo punto di saturazione, questi luoghi non sono funzionali al racconto più di quanto una *location* approssimativa sia funzionale a un film di consumo. Se il modello è western, tutto può essere West, quale che sia davvero il luogo in cui il film è girato. Anche una cava siciliana abbandonata. Così la Scandinavia di Mankell o l'Islanda di Indridason funzionano bene da paesaggi con delitto perché appaiono luoghi fasciati di silenzi e ambiguità, pervasi di moderna criminalità e atavica solitudine, di violenza e favola. Funzionano così bene che uno scrittore tedesco, Jan Costin Wagner, di Francoforte, ha ambientato in Finlandia una serie (pregevole) di gialli, con una decisione solo in parte spiegabile, in un tedesco, con una moglie finnica.

Anche nel più convenzionale e popolareggiante giallo con delitto 'in famiglia ricca', raccontato da Stieg Larsson nel fortunatissimo primo tomo di *Millennium*, *Uomini che odiano le donne*, dove la dimensione locale è più attiva che in altri gialli coevi (la mappa dell'isola su cui si svolge gran parte della storia, le statistiche sulle violenze alle donne in

Svezia), il luogo è al centro di una dialettica fra ferocia e candore, teatro di orribili e depravati delitti e terra di pulizia paesaggistica e di raccolta misura umana («Poteva a mala pena immaginare gli orrori che dovevano aver avuto luogo nella cantina di Martin Vanger, nel bel mezzo di quell'ordinato idillio campestre»; «Mikael rifletteva sugli orrori che dovevano essersi consumati nel bel mezzo dell'idilliaca isola di Hedeby»)[12]. Ma gli altri due tomi della trilogia sono trascinanti gialli da villaggio globale, in cui il tratto svedese è appena affidato alle trame impacciate dei servizi segreti locali (quattro vecchietti fanatici e malati, dei veri dilettanti per noi italiani esperti in servizi devianti!) e potrebbero essere 'girati' da qualsiasi parte, o quasi.

Il giallo nordeuropeo sembra comunque voler sfruttare l'antico contrasto fra il male del mondo e la purezza dei luoghi, come se il freddo, minuziosamente monitorizzato da questi libri, avesse in passato avuto una funzione asettica, purificatrice, che ora non ha più. Una trovata di successo da tempo al cinema, dove capita spesso che un sanguinoso delitto irrompa in uno scenario da cartolina. In *Sotto la città*, Indridason racconta un'Islanda aggredita nella sua riservata e cupa ossessione per le malattie dal demone della ricerca medica senza limiti morali. L'agente Erlendur, davanti alla paura di un futuro così ignoto e minaccioso, l'unica cosa che non teme è il freddo dell'inverno: «Continuò a piovere, ma il vento autunnale si smorzò. Presto sarebbero arrivati l'inverno e il gelo e il buio. Erlendur non li temeva»[13]. Il paesaggio locale è l'ultimo amico in un mondo dedito al delitto.

La natura è amica anche quando è dura. Il nemico è la nuova storia senza valori, che, come già succedeva nei gialli svizzeri di Dürrenmatt, si insinua perfino negli angoli

più appartati e tranquilli del mondo, sfruttandone le paure e le miserie.

Forse il giallo è il romanzo politico e sociale dell'era della globalizzazione. Il libro la cui patria è davvero il mondo. Come la modernità letteraria consideri il mondo, lo si vede bene dall'aver chiamato a rappresentarlo il romanzo del crimine.

Gli autori di tanti gialli sembrano no global che hanno successo grazie alla globalizzazione. Ma si può anche dire che il giallo odierno è la coscienza inquieta, la denuncia semplice e immediata, se vogliamo anche stereotipata, ma non inefficace, della globalizzazione.

[1] Mengaldo, *Aspetti tipologici della narrativa italiana del Novecento*, cit., p. 176.

[2] J. Marías, *Il tuo volto domani. Veleno*, Torino, Einaudi, 2010, citaz. alle pp. 59, 6, 87, 78.

[3] I. McEwan, *L'amore fatale*, Torino, Einaudi, 1997, p. 22.

[4] Ph. Roth, *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, Torino, Einaudi, 2007.

[5] Il romanzo di Makine è stato pubblicato a Parigi da Seuil nel 2009. La citazione da M. Amis, *La casa degli incontri*, Torino, Einaudi, 2008, p. 14.

[6] Moretti, *Atlante*, cit., p. 198.

[7] Casanova, *La république mondiale des lettres*, cit., pp. 47-61.

[8] S. King, *On Writing*, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.

[9] H. Mankell, *Il cervello di Kennedy*, Milano, Mondadori, 2007, p. 234.

[10] Id., *Delitto di mezza estate*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 594.

[11] Glissant, *Poetica della relazione*, cit., p. 36.

[12] S. Larsson, *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 542 e 553.

[13] A. Indridason, *Sotto la città*, Parma, Guanda, 2005, p. 274.

In provincia d'Italia

Il capitolo pone la questione di quanto funzioni o meno la dimensione mondo nella narrativa italiana. Essa pare più di altre legata alla misura locale, sia dal punto di vista storico, che geografico che linguistico: non è rara la componente indigena, persino dialettale, in molti romanzi contemporanei. Ci sono comunque anche narratori che hanno esperito la delocalizzazione, come il Tabucchi che assume luoghi letterari come ambientazione di certi suoi romanzi, o come Frediano Sessi che esce dalle terre native scegliendo la storia di altri paesi (in questo caso la Germania nazista). Da considerarsi inoltre la nascente narrativa italiana scritta da autori non madrelingua.

Quanto vale e quanto funziona la dimensione mondo nella narrativa italiana? Ammettiamo pure che la vista più ravvicinata che abbiamo su di essa lasci qualche dubbio sull'affermazione che stiamo per fare, ma credo che anche uno straniero sottoscriverebbe che il romanzo italiano è, più di altre narrative, ancora molto legato alla storia e alla geografia sociale, paesaggistica e linguistica nazionale. Dei sedici romanzi selezionati di recente per un festival letterario a Genova, a rappresentare la narrativa emergente, la maggior parte svolge temi legati a vicende storiche note e tragiche del nostro paese. Cito solo il bel

Confine di stato di Simone Sarasso, che racconta la storia delle trame nere del dopoguerra, fra efficace invenzione di personaggi diabolici e precisa documentazione storico-cronachistica. Gli anni terribili della nostra storia, dalla Resistenza agli anni di piombo allo stragismo, sono al centro di tanta narrativa, anche giovane. Giampaolo Pansa ha dato, con notevole successo, forma romanzesca alla sua non sempre lucida ma comunque documentata ricostruzione della Resistenza e del feroce dopoguerra. Solo in Israele si potrebbe osservare, credo, una tale (e ben più altamente risolta) invadenza della storia attuale nella narrativa.

Perfino il genere più programmato per il mondo, il giallo, da noi ha i suoi migliori esemplari in scrittori molto motivati dalla misura storica locale. Se ne sono occupati persino i giornali, tanto la cosa è evidente («la Repubblica» del 26 giugno 2010). Non che non ci siano gialli confezionati per il consumo extraterritoriale, come quelli di Faletti (in *Io uccido* la storia si svolge nel Principato di Monaco e indagano un agente dell'FBI e uno della Sûreté francese; in *Fuori da un evidente destino* la storia riguarda un navajo in Arizona ecc.), ma i gialli di Massimo Carlotto sono una lettura sociologica del nord-est rampante e neofascista, quelli di Camilleri ostentano addirittura una originale varietà della lingua locale (il siciliano); i romanzi di Carofiglio hanno un risvolto sociologico nostrano molto riconoscibile (specie quando è di scena l'avvocato Guerrieri); Lucarelli racconta vicende legate al fascismo, al periodo nero di Salò o al primo dopoguerra, insomma alla nostra storia più tipica. Storia e geografia si rafforzano a vicenda nel giallo italiano.

A maggior ragione è forte la componente indigena, dalla

voce persino dialettale, in molti romanzi pregevoli della nostra narrativa, da Ferrandino a Niffoi, dalla Pariani ad Abate. Ci sono autori in cui il rapporto col mondo locale, inteso come paesaggio naturale e non solo sociale o storico, è primario: basti pensare a Biamonti o a Orenigo, per i quali la Liguria di Ponente è stata sfondo e protagonista dei racconti.

La narrativa italiana è stata a lungo, e in parte ancora è, a forte esposizione locale. È una sua caratteristica, a volte un suo pregio. Il dato regionale è ben evidente nei paesaggi e nelle vicende, spesso anche nella lingua, non senza problemi per la traduzione delle opere, come si osserva, su tutti, nel caso di scrittori che ricorrono in qualche misura e maniera al dialetto. La regione resta e forse torna a essere il centro dell'Italia, che perde di vista la sua unità prima ancora di averla consolidata. Non sarà un caso se uno dei libri di maggior successo mondiale è oggi il *docufiction* *Gomorra* di Roberto Saviano, che di un problema locale ha mostrato le metastasi nazionali.

Nonostante questa costanza del luogo e della sua storia, pure nel nostro paese si è sviluppata una narrativa che, per ambientazione, non si rifà all'Italia ma ad altri stati o a luoghi terzi, di cui offre inevitabilmente un'immagine stereotipata. Si tratta di nazioni ideali, che si colorano di tratti (nomi, abitudini ecc.) desunti non dalla realtà, ma direttamente dalla letteratura o dal cinema, come quelli degli inizi di romanzo che costituiscono *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Paesaggi e personaggi di secondo grado (e ordine). Si prenda *Questa storia* di Alessandro Baricco, e si guardino i nomi dei personaggi, da Ultimo Parri a Cabiria a Elizaveta, russa che vive negli Stati Uniti, e si troveranno ricordi letterari ed esotismi culturali

già nell'onomastica. City, titolo di un altro romanzo dello stesso autore, è una città immaginaria degli Stati Uniti. Baricco ha fatto come Calvino, che affidava a un'onomastica e a una toponomastica letterarie un forte ruolo nella riconoscibilità dei luoghi narrativi, oggetto esplicito del suo metaromanzo, e ci ha aggiunto di suo un'esibizione culturale e citazionistica (postmoderna, si dice) più marcata, per cui un suo personaggio si chiama Gould (come il grande pianista), un altro Diesel (motori e jeans) e un professore risponde al nome suggestivo di Mondrian Kilroy, uno che fa (come nel film *Lezione 21*) strampalate e innamoranti (per studentesse sceme) lezioni all'università, contraddistinte snobisticamente solo da numeri. L'onomastica dei personaggi di *Oceano mare* (Elisewin, Padre Pluche, Plasson, Bartleboom), riuniti nella locanda Almayer (dove «ci potevi arrivare a piedi, scendendo per il sentiero che veniva dalla cappella di Saint Amand, ma anche in carrozza per la strada di Quartel»), evoca un'atmosfera letteraria (tempi e luoghi), senza lasciar riconoscere epoche e posti precisi. *Senza sangue* si svolge in un imprecisato e cinematografico set allestito in Messico o dintorni, con personaggi ovviamente dai nomi ispanici e gesti da film violento. Il paesaggio dei libri di Baricco è letterario e cinematografico. È l'Italia che sogna l'America o altri mondi visti al cinema. Il radicamento nella terra culturale d'origine è tutto e solo nella condivisione dei suoi miti più teneri e diffusi (l'America, le automobili, il cinema ecc.). Che questo fenomeno sia così evidente nei romanzi di un interprete convinto e intelligente (non sempre convincente) della modernità è significativo.

Antonio Tabucchi, dopo gli esordi con romanzi a netta e forte localizzazione toscana (ma già con inclinazioni

narrative ispanoamericane), ha via via frequentato luoghi soprattutto letterari, con programmatica delocalizzazione del romanzo in posti resi celebri dalla letteratura, che lui, lusitanista di fama, conosce alla perfezione. Penso non solo al Portogallo, che comunque fornisce anche la lingua a *Requiem* (scritto appunto in portoghese) ed è il fondale storico di tanti suoi libri, in particolare dell'importante *Sostiene Pereira*, ma anche all'India letteraria di certi racconti di *Piccoli equivoci senza importanza* o alla Parigi da intellettuali di alcune lettere di *Si sta facendo sempre più tardi*. In apertura di *Notturmo indiano* c'è addirittura un elenco dei luoghi indiani, fra letterari e di alto cosmopolitismo intellettuale (grandi alberghi, spiagge, treni), in cui il libro è ambientato. Nella prefazione a *Donna di Porto Pim*, l'autore spiega come i racconti gli siano nati durante un soggiorno alle Azzorre e che le evidenti suggestioni letterarie nascono dal luogo, e non viceversa: anche se non ci giurerei, è significativa la precisazione.

L'assunzione di luoghi letterari come *location* narrativa è una delle modalità più intellettualistiche ma anche più affascinanti della nostra recente narrativa, una sorta di metaromanzo nel romanzo, che lascia le terre geografiche note per quelle letterarie, in una specie di paesaggio di secondo grado, che è un altro modo (più complicato) di esprimere l'ubiquità propria della letteratura mondo.

«Mi sembra di seguire il percorso che va dalla carta all'esperienza», confessa il narratore dello *Stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice^[1], riflettendo sulla suggestiva e tutta letteraria Trieste che ha esplorato, cominciando da un'importante libreria un viaggio che finisce a Londra. E ora in *Orizzonte mobile* luoghi e storie dell'ultimo libro di Del Giudice sono ancor più

extranazionali e anzi extraterritoriali, visti con gli occhi dell'autore, ma anche con quelli del lettore di altri, più antichi viaggiatori, di nazioni diverse.

Anche certi racconti di Claudio Magris traggono la loro forza dal radicarsi in un paese che è prima delle letture che della realtà, con una capacità evocativa del luogo letterario davvero straordinaria. Qui romanzo e saggio si incrociano e confondono con intensi effetti ed esiti convincenti. Basti ricordare *Danubio*, capolavoro del genere, in cui non sai se prevalga il saggio o il racconto, ma dove, certo, a guidare la narrazione è una percezione dei luoghi in cui il reale si scontra e confronta col letterario, senza il quale quei luoghi non sarebbero mai stati guardati.

Ci sono poi narratori che si sono ispirati a storie recenti e tragiche di altri paesi, recepite attraverso lo studio, la ricerca storica, come Frediano Sessi, i cui romanzi sono ambientati nella Germania nazista della quale l'autore è esperto.

Questa uscita dalle terre native per adottarne altre derivate dai viaggi intellettuali è una caratteristica diffusa nel romanzo moderno, propria dell'inclinazione metaletteraria di molti, forse troppi, suoi esemplari. In Italia è particolarmente vistosa. Ma è un segno importante della moderna conoscenza dei luoghi; indica un modo nuovo, anche se a forte rischio di tipizzazione, di percepirli; non solo in un romanzo. Come spesso si va a vedere un posto perché se ne è già letta una descrizione o se ne è visto uno scorcio al cinema, così molti romanzi partono da luoghi letterariamente già noti o conosciuti e fanno di essi le loro radici. La letteratura come patria, specie se di lingua diversa dalla propria.

Dunque, si rarefà anche in Italia la riconoscibilità storico-geografica dei luoghi narrativi e i parametri culturali diventano più internazionali e meno nazionali. Il fortunatissimo *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano si muove fra una Torino appena identificabile e un'imprecisata sede universitaria dell'Europa settentrionale, ma potrebbe essere ambientato in qualsiasi campus del mondo. La localizzazione è programmaticamente debole. E debole è l'appartenenza nazionale dei referenti sociologici e culturali che stanno dietro il libro: i personaggi potrebbero essere di qualsiasi posto e la matematica che alcuni di loro studiano è quella planetaria in inglese. Nel bene e nel male, un romanzo come questo poteva scriverlo qualsiasi scrittore giovane di qualsivoglia parte del mondo occidentale. Non appartiene alla letteratura italiana più di quanto appartenga a quella francese o tedesca o altro. È medio, o mediocre, in tutto.

Indizio di una predilezione per una tipologia geoculturale non più nazionale o regionale ma transnazionale è anche il recente successo, in Italia, di autori di confine, metanazionali per nascita e/o formazione, come il goriziano Maurensig, l'italoungherese Giorgio Pressburger o la svizzera Fleur Jaeggy o, prima, Guido Morselli, vissuto ai confini con la Svizzera. Sembra che la collocazione al confine faciliti quello spostamento del centro di gravità, che da noi è più lento che in altre letterature.

E persino in italiano, lo abbiamo accennato, si cominciano a scrivere romanzi da parte di autori non madrelingua o non italiani. È un racconto etnico, ma in lingua seconda, quello del recentissimo *l'Educazione siberiana* di Nicolai Lilin, un giovane della Transnistria (Moldavia) emigrato da alcuni anni a Cuneo, il cui testo è

stato certo rivisto in redazione, ma rimane un buon documento di italiano letterario non nativo. Poi Lilin ha pubblicato, ovviamente ancora col robusto sostegno della redazione Einaudi, un romanzo (autobiografico?) straordinario, *Caduta libera*, resoconto dell'esperienza del narratore nell'esercito russo in Cecenia, dove ha combattuto come cecchino dei sabotatori. In un italiano redazionale (molto scorrevole e standard, con minime, e infelici, concessioni o cadute nell'informale) si può leggere un eccellente romanzo che racconta di un russo e di una terribile guerra lontana da noi. Non c'è nulla di esclusivamente italiano in questo libro. È un romanzo bellissimo, sconvolgente, mondiale, non solo per la materia, tratta dalla guerra in Cecenia, ma anche per l'incalzante ritmo narrativo, così poco familiare alle nostre lettere. Una cosa impensabile qualche anno fa.

L'albanese Anilda Ibrahimi ha a sua volta raccontato in italiano una saga familiare in Albania (*Rosso come una sposa*). L'algerino Amara Lakhous ha tematizzato il multiculturalismo, ora generoso ora razzista, di una piazza romana, in *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, con personaggi di varie regioni d'Italia e diversi stati e con un piacevole e consapevole plurilinguismo. Perfino i neoarrivati alle nostre lettere sanno che questa della molteplicità delle lingue (o dei dialetti) è una nostra vecchia specialità. Il pur modesto romanzo di Lakhous ha il merito di mettere al centro il tema della lingua per gli immigrati e l'acquisizione dell'italiano, alla quale il personaggio principale Amedeo (che «ha rinunciato alla sua patria, alla sua lingua, alla sua cultura, al suo nome, alla sua memoria» per assumere quelle di tutti) ha dedicato tutti i suoi sforzi («chiamava il dizionario Zingarelli il suo biberon», «leggeva a voce alta per

migliorare il suo accento e non si infastidiva quando gli facevo notare qualche errore di pronuncia»)[2].

Marino Magliani è un italiano, ligure, che da tantissimo tempo vive all'estero e da alcuni anni in Olanda. Scrive romanzi in un italiano in cui la lingua media, a volte, si flette simpaticamente verso il regionalismo (gli aranci per le arance, cavagno per cesto, «se ve ne fa buon pru», per «se gradite» ecc.), ma più spesso resta al disotto dello standard in approssimazioni per difetto, dovute, mi sembra, all'interferenza delle altre lingue o allo scarso uso della nostra: «sono venuto a recare una visita», «si riempiranno le tasche coi territori pubblici», «mandò la stufetta al minimo», il «morto trovato alla spiaggia», «poi preferì non far accenno», «arrugò la fronte» ecc.[3] L'italiano di Magliani, forzando un po' le cose, potrebbe essere un esempio di creolizzazione linguistica, nata da un italiano esposto a lungo all'influsso delle altre lingue.

Gli esempi sono tolti da *La tana degli Alberibelli*, in cui però, nonostante l'italiano 'creolo' e un personaggio principale olandese, la storia è tutta italica e anzi regionale e provinciale, legata a vecchie vicende partigiane del Ponente ligure e a recenti speculazioni edilizie nella provincia di confine.

La componente storico-geografica resta forte nella narrativa italiana, segno dei nodi irrisolti della nostra storia, del ritardo o dell'impossibilità dell'amalgama delle nostre lingue e regioni, del ripiegamento depressivo della nostra società; qualche volta, se si vuole, anche di una certa inerzia di immaginazione da parte degli autori, che si accontentano del quadro variopinto di linguaggi e culture che trovano sotto casa.

Del resto, niente di strano. Basta confrontare lo spazio concesso alla politica estera da qualsiasi serio quotidiano straniero e da uno italiano, per notare che la mesta contemplazione del proprio ombelico è attività nazionale dominante, sia per provinciale presunzione sia, ahimè, per croniche malattie ereditarie.

[1] D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi, 1983, p. 76.

[2] A. Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006, pp. 144 e 148.

[3] M. Magliani, *La tana degli Alberibelli*, Milano, Longanesi, 2009, *passim*.

Riflessi critici

Si indaga cosa comporti la perdita delle radici nazionali in letteratura. Va preso in esame che la mondializzazione sta mettendo in discussione la storia letteraria, che non può più essere solo nazionale. Altra modalità critica sconvolta dall'attenuazione dei confini linguistici è poi l'analisi dei testi, che si scontra con la moltiplicazione delle traduzioni. Infine va considerata un'altra conseguenza della mondializzazione che ha a che fare al discorso linguistico: l'allentamento del binomio letteratura-lingua, con una lingua che attraversa più letterature, comporta la riduzione dell'identità linguistica come contrassegno di quella nazionale.

Se le letterature vedono ridurre la loro capacità e attitudine a riflettere gli stati nazionali e le singole società, perché questi si trasformano gradualmente in unità più grandi e/o si frantumano in unità (molto) più piccole, le lingue perdono l'esclusiva nell'etichettare le letterature; una stessa lingua scrive più letterature (basti pensare a quella di lingua spagnola europea e sudamericana) e un'unica metalingua di traduzione avvicina letterature molto distanti fra di loro. Nel romanzo questo processo, lo abbiamo visto, è assai avanzato. Se un luogo dato e riconoscibile, in un romanzo, è ormai più un contorno che

una necessità, più una decorazione che una ragione, la lingua originaria è a sua volta una variabile non più primaria (o imprescindibile) della testualità. Ciò non è senza conseguenze, anche in sede critica.

Qualcuno potrebbe pensare che la mondializzazione della letteratura sia responsabile di ipotesi critiche sovranazionali e metatemporali, come quella di ‘canone occidentale’, proposta da Harold Bloom, ripresa e rielaborata in Italia autorevolmente da Romano Luperini^[1], che infatti ha scritto:

hanno inoltre – e, forse, soprattutto – influito [sull’idea e la fortuna critica del canone] gli attuali processi di trasformazione economica, politica e culturale – come la «globalizzazione» dell’industria culturale, la tendenza alla multiethnicità, la formazione di culture sovranazionali che pongono in crisi le identità nazionali e culturali.

Oppure si potrebbe ritenere che essa (la mondializzazione letteraria) abbia favorito una percezione della letteratura come dimensione ‘postuma’, terra della ‘fine’, inattuale per definizione, metatemporale per vocazione^[2]. O, al contrario, si può sospettare che la misura mondo, col suo spaesamento, abbia accentuato, se non causato, la carenza di idee interpretative di largo respiro, la mancanza di ragioni forti, che, guarda caso, puntualmente latitano, proprio a proposito della letteratura, nei nuovissimi programmi di italiano delle scuole superiori, in cui l’insegnamento di questa materia non sembra avere nessuna motivazione significativa^[3].

Possibile che la perdita delle radici nazionali comporti di necessità o nuove ragioni ermeneutiche globali o l’assenza di grandi ragioni? Forse no, di per sé. Ma, se in sede critica rinasce un’urgenza di significati, se l’approccio alla

letteratura, dopo la crisi dello strutturalismo, ritrova la strada del senso, oltre che della forma^[4], allora qualche riflesso in sede interpretativa della crescente globalizzazione letteraria ci dovrà pur essere. Forse c'è già.

Ci possono essere conseguenze magari circoscritte, ma di per sé bastevoli a cogliere l'impatto della misura mondo sulla critica. Vediamole brevemente.

La prima riguarda le pratiche discorsive prevalenti nella critica letteraria, quella della storia letteraria e quella dell'analisi dei testi.

La storia letteraria

Revocata in dubbio dalla prevalenza e autonomia dei testi proclamate dallo strutturalismo, la storia letteraria è messa in discussione anche dalla mondializzazione in corso. Intanto, non può più continuare a essere solo nazionale, e non soltanto per l'età contemporanea e il romanzo in particolare (e non si potrebbe dire lo stesso per il teatro?), ma anche per quella più antica. In verità, non poteva esserlo già da tempo, a dare ascolto alle intuizioni critiche del grande Giacomo Debenedetti o allo specifico monito di Francesco Orlando («la concezione delle identità culturali o immagini nazionali quali altrettante sostanze, che fu d'una Europa le cui borghesie avevano compiuto la loro storica ascesa sotto l'insegna [...] del nazionalismo difficilmente troverebbe oggi sostenitori qualificati»), che ricordava «la regolare diffusione e circolazione internazionale» di «generi letterari, livelli stilistici, temi, ideologie»^[5]. Ma, a ogni modo, non può più esserlo oggi, quando non è più questione solo di circolazione e diffusione, ma persino di progettazione e destinazione internazionale dell'opera letteraria.

La circolazione planetaria di oggi deve comunque indurre a cercare le sue premesse o, meglio, le sue precedenti incarnazioni in momenti e autori in cui lo scambio fra culture e lingue diverse si era, a modo suo, già verificato. La prospettiva endocentrica ha indotto a trascurare questa secolare propensione dell'alta letteratura a battere i confini e anche a scavalcarli. È vero che nessuno studente liceale ha mai ignorato che il romanticismo è anche e prima di tutto tedesco e il barocco anche spagnolo o la poesia d'amore medievale anche provenzale. Ma il senso era quello di cogliere lo sfondo europeo o le risonanze esterne di una storia interna. Lo si vede bene dalla trascuratezza in cui le nostre storie letterarie hanno sempre tenuto il più internazionale dei generi letterari prima del romanzo, il melodramma, di cui pure l'Italia è stata inventrice e maestra. Se si toglie l'attenzione a Metastasio, interpretato più come delizioso poeta arcadico che come efficiente uomo di teatro, la storia letteraria italiana ha guardato di sfuggita all'opera lirica, che, invece, già da metà Seicento è italiana e straniera allo stesso tempo. Verdi e i suoi librettisti sono entrati solo a fatica nei manuali di letteratura italiana. Eppure quanti sono stati i melodrammi italiani non solo rappresentati, ma dati in prima visione in italiano al di là delle Alpi, da Parigi a Vienna a San Pietroburgo? Per non parlare di quelli messi in scena in traduzione locale. L'internazionalità costitutiva della musica si è subito proiettata sul teatro musicale che ha circolato indifferentemente attraverso i vari confini, e, quindi, sottovalutarne (tanto più dato il suo enorme successo) l'importanza nella nostra storia letteraria non dovrebbe essere possibile. Tuttavia è accaduto e accade.

Dello scambio fra lingue e culture in età medievale, favorito dalla comune metalingua latina, abbiamo già fatto

cenno e se lo si ripete qui è solo per ricordare la singolare disattenzione per autori italiani che hanno scritto in altre lingue (da Brunetto Latini a Goldoni) e per gli autori stranieri che hanno composto in italiano (da Raimbaut de Vaqueiras a Nicolai Lilin)[6].

Non meno significativo che le storie letterarie non abbiano mai previsto un capitolo sulle traduzioni, attività già capitale nel Medioevo latino (Dante ci riflette da par suo nel *Convivio*) e divenuta veicolo letterario attivissimo e centrale dal Seicento in poi. Basterebbe pensare a una storia letteraria del Novecento che prescindendo dalla traduzione italiana di Proust o dei romanzieri americani o della narrativa della Mitteleuropa. Luperini ha ricordato che l'ermeneutica moderna parte dall'assioma dell'«universalità e [...] traducibilità [...] del linguaggio»[7] e che quindi l'accesso a opere tradotte può essere consentito anche in sede critica e didattica.

Si sa che la storia della traduzione coinvolge anche il genere meno traducibile, la poesia lirica, con lo straordinario fenomeno in Italia dei poeti traduttori di poesia (Montale, Ungaretti, Caproni, Betocchi, Quasimodo, Solmi ecc.), le cui fatiche non sono meno importanti delle opere originali e ormai hanno spazio librario e critico autonomo e molto sviluppato. Le traduzioni poetiche sono altra cosa dalla traduzione di romanzi o teatro o saggi, è noto. Sono opere molto più nella lingua del traduttore che in quella del tradotto. Ma non è da trascurare come perfino la poesia sia entrata da ultimo e a suo modo nella terra interlinguistica delle traduzioni.

Più di una volta si è osservato che la potenziata dimensione mondiale della letteratura comporta, in sede storico-critica, l'imprescindibilità della cosiddetta

letteratura comparata. Giusto; e non a caso le migliori percezioni dei nuovi fenomeni sono venute da comparatisti. Ma è chiaro che la comparatistica dovrebbe abbandonare la prassi di osservare le diverse letterature dall'angolo privilegiato di una di esse. La soluzione accennata di recente da Alberto Asor Rosa^[8], intitolando 'europea' la sua storia della letteratura italiana, non esce neppure essa dallo schema e dalle motivazioni classiche della storia letteraria nazionale, tipica di una pur validissima tradizione critica e scolastica. La storia europea della nostra letteratura (per altro limitata da Asor Rosa ad alcuni schematici cenni) dovrebbe perlomeno essere integrata da una storia italiana della letteratura europea e mondiale.

Il radicamento nel mondo non consente più che un paese sia privilegiato nell'osservazione e richiede una comparazione fra pari e senza centro, policentrica – come dire? – federale. Lo avevano già capito i grandi comparatisti tedeschi, come Curtius e Auerbach^[9], e oggi lo ribadisce il più geniale dei nuovi, Franco Moretti. Oltre ai citati in precedenza, va ricordato qui il suo libro più teorico, in cui immagina una letteratura comparata realizzata come una «morfologia comparata», analisi e inseguimento di una forma, di un genere in spazi differenti, senza privilegiare un centro locale, perché «la molteplicità degli spazi è la grande sfida, e la maledizione, quasi, della letteratura comparata»^[10]. Moretti fa venire in mente che la percezione della misura 'mondo' comporta anche, in sede critica, una rinnovata attenzione per la geografia, staccata però dal glorioso nesso dionisottiano con la storia e quindi con le nazioni^[11], e pronta a recepire modalità descrittive e analitiche tipiche della geografia, come gli atlanti. Eccedendo un po', si potrebbe dire che dal classico

‘geografia più storia’, dove la prima serviva alla seconda, si stia passando al nuovo ‘geografia meno storia’, in cui la seconda serve alla prima.

L'analisi dei testi

L'altra modalità critica sconvolta dall'attenuazione dei confini linguistici è certamente l'analisi dei testi. La moltiplicazione delle traduzioni sembra il primo ostacolo contro cui si scontra. Per principio radicata nelle lingue originarie, l'analisi testuale sembra poter giungere a occuparsi delle traduzioni solo in quanto le consideri testi autonomi e d'autore, a prescindere dal confronto con l'originale, come sono in genere quelle di poesie da parte di poeti o di testi in prosa ad alto tasso stilistico (come sarebbero quella di Céline o quella di Joyce). Per lo studio del testo vige il principio della lingua originale. Ed è difficile contestarlo, immaginare l'analisi di un testo in lingua altra da quella propria, magari sconosciuta al critico. Ma è così solo in (buona) parte. Intanto, oggi la qualità media delle traduzioni è alta e consente di conservare molte proprietà dell'originale. Un'analisi dello stile di Proust può essere fatta sul testo tradotto, anche se senza tutta la solidità di una lettura condotta sul romanzo francese. Perfino in un romanzo ad alto grado di letterarietà nella scrittura come la *Recherche* c'è una tale rilevanza della forma del contenuto (struttura, tempo, prospettiva narrativa ecc.) da ammettere e rendere sufficiente anche un'analisi condotta sulle traduzioni. Senza contare che, oggi, una buona traduzione sa rendere bene non solo il colore locale, ma pure lo stile e il ritmo dell'originale e che, se presenta problemi, lo fa, più probabilmente, a livello puramente linguistico, di trascrizione nella lingua seconda di modi di dire,

espressioni idiomatiche, proverbi ecc. di quella di partenza. Lo si vede bene nelle traduzioni italiane di Simenon, in cui il tono d'autore è restituito bene e quasi facilmente dai traduttori, che debbono solo evitare di movimentarlo troppo per gusto italianistico di *variatio*; il punto dolente resta invece quello di tradurre, poniamo, 'un ange est passé', perché manca l'equivalente letterale in italiano (ci fu un momento di silenzio imbarazzato) della frase fatta francese, come ha osservato Mengaldo^[12].

C'è di più. Molti romanzi sono scritti in una lingua, come diceva Calvino, di per sé traducibile, già proiettata verso le altre lingue, cioè a bassa o, meglio, dissimulata temperatura stilistica, in cui lo stile è dato eventualmente (e fortunatamente) più dal rigore che dall'esuberanza formale (come nei romanzi di Primo Levi o Calvino o Del Giudice) o addirittura è programmaticamente sciatto, trascurato, variato a spanne, del tutto secondario rispetto alla trama e alla materia narrativa. In questi casi, un'analisi testuale delle traduzioni è possibile, non troppo problematica, anche se ovviamente sempre meno attendibile di una condotta sull'originale. Non intendo qui caricare le traduzioni di quella missione universale e metafisica (in direzione della pura lingua originaria e trasparente) che sembrava riconoscere a esse, nel suo messianismo linguistico, Walter Benjamin^[13]. Pur restando a una considerazione minimalista, pragmatica, del ruolo delle traduzioni, non si può non sottolinearne l'importanza culturale e ormai anche, per molti aspetti, l'attendibilità in sede critica. Specie avendo riguardo ai romanzi, dove, spesso, quello che conta si coglie anche senza passare dalle versioni originali. La differenza resta, intendiamoci; ma non è sempre decisiva ai fini dell'analisi. Oppure può essere usata (la differenza) proprio per rendere più acuta la

lettura critica. Coetzee esamina l'opera di Svevo^[14] e, poiché si deve servire, ovviamente, di traduzioni, cerca i loro punti deboli rispetto all'originale italiano («tutta la disquisizione è portata avanti con molto più spirito ed efficacia in italiano rispetto a quello che si riesce a fare con le circonlocuzioni inglesi»), e li sfrutta dimostrando quanto la prospettiva di una lingua seconda possa essere utile a capire bene come funziona la prima. La lingua d'arrivo serve a veder meglio quella di partenza, anche e specie se questa non si padroneggia perfettamente. Luperini ha riconosciuto che le traduzioni dei romanzi, nei quali «le forme del contenuto sono [...] assai più rilevanti degli aspetti fonici e fonico-simbolici»^[15], consentono un'ottima permeabilità del genere allo studio critico.

Un riflesso, per quanto più tenue, della valenza translinguistica della nuova letteratura si può vedere anche nella crisi dell'analisi linguistico-stilistica dei testi contemporanei (parallela all'elefantiasi filologica di quelli antichi), il cui posto è sempre più preso, nei casi migliori, da una critica 'filosofica', attenta all'apporto conoscitivo più che al funzionamento formale (o perlomeno linguistico) dei testi. Filosofi come Giorgio Agamben o Emanuele Severino o Sergio Givone hanno molto puntato sulla leggibilità 'filosofica' dell'opera letteraria, pur senza negarne (anzi) l'opacità, l'imprescindibilità linguistica. Chi si muove per abitudine nelle zone di confine del pensiero è più portato ad accettare di confrontarsi con una letteratura che è sempre di più al confine o oltre i confini nazionali e linguistici. L'acuta lettura del romanzo moderno fatta da Enrico Testa^[16], interessata a cogliere, sulla scorta delle suggestioni del filosofo Emmanuel Lévinas, gli spazi morali che una particolare tipologia di personaggi narrativi (da lui

definiti i 'figuranti') può tracciare, è tutta basata su testi stranieri, alcuni dei quali affrontati in traduzione. La lingua non fa ostacolo neppure per l'analisi letteraria di uno dei migliori linguisti italiani.

Gli autori prediletti dai critici filosofi sono, per lo più, poeti, e, lo abbiamo detto, la lingua della poesia resiste meglio alla delocalizzazione e alla logica traduttoria della trasparenza stilistica. Ma se è rivolta al romanzo, la nuova critica punta decisamente al bersaglio grosso del valore epistemologico dell'opera letteraria, al suo significato morale o politico o sociologico. Basterebbe sfogliare gli ultimi libri di Cesare Segre, maestro dell'analisi filologico-semiologica, ora orientati a valorizzare anche altre componenti dell'opera d'arte e divenuti consapevoli che «l'assioma della priorità del testo, non rinnegabile per quanto riguarda la valutazione artistica, dev'essere invece sospeso nella strategia della comprensione»^[17], per cogliere questo rinnovato orientamento verso il senso e la correlata retrocessione dei dati linguistico-formali più direttamente connessi alle coordinate nazionali di un'opera.

Ne ha tratto vantaggio anche una figura accantonata dall'analisi formale dei testi. L'autore. In Francia si sono prese le distanze dal *plaisir du texte* di Barthes, basato sull'autosufficienza formale dell'opera, e Maurice Couturier ha rinnovato, in un libro molto intenso, addirittura l'attenzione per la figura dell'autore, sia pure quello testualmente marcato, soggetto interno dell'enunciazione testuale, piuttosto che quello semplicemente biografico, esterno^[18]. Couturier considera l'opera come un discorso dell'autore, un testo detto da qualcuno, di cui costui ha la responsabilità morale, non

eliminata né attenuata, ma solo messa in speciale forma dall'opzione letteraria. C'è una responsabilità del dire che non prescinde dal come si dice, ma che ne rende meno primaria l'analisi e non si accontenta più di un'autoreferenziale sufficienza testuale. Anche il recupero dell'autore può essere visto come una ricerca di senso in territori non direttamente collegati a quelli nazionali e territoriali, e più sensibile, come già si è visto accennando ai critici 'filosofi', al tratto esistenziale e morale (metanazionale dunque) del discorso letterario. Non è un caso che uno dei più bei libri recenti di critica letteraria sia quello di uno scrittore (e anglista) di grande valore, come Javier Marías, che si è occupato proprio delle biografie dei suoi autori, usando perfino materiale fotografico e iconografico^[19]. E neanche Coetzee, spaziando da Svevo a Márquez al plurilingue Beckett, ad autori di lingua tedesca e inglese, stacca più l'opera dalla vita dell'autore o da certi momenti di essa, in una rinnovata verità pre- o postlinguistica, se così si può dire, del romanzo. Attenuati i legami col proprio paese, il romanzo sembra riacquistarli con i propri autori.

I libri di Marías e di Coetzee ricordano un altro aspetto della nuova critica, forse connesso all'inedita dimensione transnazionale della letteratura: l'accresciuto impegno critico dei grandi romanzieri internazionali, la pratica interpretativa accanto a quella creativa. Quasi che il critico di professione fosse a disagio di fronte a una letteratura spaesata, mentre i grandi scrittori, naturali abitanti del mondo letterario, fossero più propensi a misurarsi col romanzo del villaggio globale. Certamente conta la loro familiarità con un genere a spettro planetario come il romanzo. Anche il fatto che a volte i filosofi, come abbiamo notato, si muovano sul terreno interpretativo meglio dei

critici potrebbe avere una spiegazione non dissimile; in ogni caso, una delle più acute letture ‘filosofiche’ della letteratura è quella di un grande romanziere come Abraham Yehoshua[20].

E c'è anche un risvolto secondario di questo nuovo statuto della critica esercitata dai grandi narratori: l'affermazione di una sua discorsività diversa, più narrativa e letteraria che argomentativa e saggistica. Lo ha osservato di recente un maestro della misura narrativa della critica come Claudio Magris, dialogando sul «Corriere della Sera» (del 24 ottobre 2010) con Alberto Asor Rosa. Insomma, la critica chiede di essere scritta bene e ben raccontata, per essere accettata. E va sempre più sul terreno del narrabile, anche a costo di trascurare quello dello spiegabile. Uno dei più gradevoli libri italiani recenti di critica letteraria è, a mio parere, il saggio di letture e spunti biografici su vari autori scritto da Mario Fortunato, *Quelli che ami non muoiono*, opera di un intellettuale e scrittore di qualità, in cui taglio narrativo-giornalistico e opzione critica convivono perfettamente. Cesare Segre ha appena felicemente incrociato in *Dieci prove di fantasia* invenzione letteraria e intuizione critica[21].

Il genio delle lingue

Resta da toccare un'altra, importante conseguenza della mondializzazione letteraria in corso, relativa stavolta non al discorso critico-letterario, ma a quello più strettamente linguistico. L'allentamento del binomio letteratura-lingua, con una lingua che attraversa più letterature, comporta la riduzione dell'identità linguistica come contrassegno di quella nazionale. Questo è un fenomeno che avviene in misura crescente nelle società pluriethniche e multiculturali

di oggi, attestato da eventi sociali e politici che scavalcano il letterario, ma che la letteratura raccoglie e spiega assai bene. L'uso, anche perfetto, del francese, dell'inglese o del tedesco non significa, oggi, un'identificazione nelle rispettive nazioni.

In sede letteraria è ancora più netta questa differenza. Perché la scrittura colta è stata, sino a ieri, la sede tradizionale e deputata dell'identità di una lingua. Balzac, in uno dei suoi francesissimi romanzi, *La duchesse de Langeais*, scriveva: «L'architecture, la musique, la poésie, tout dans la France s'appuie, plus qu'en aucun autre pays, sur ce principe, qui d'ailleurs est écrit au fond de son clair et pur langage, et la langue sera toujours la plus infallible formule d'une nation»^[22]. Nel Settecento era stato coniato il concetto di genio della lingua per intendere con un'immagine il complesso di tratti (grammaticali, lessicali e culturali) che la caratterizzavano, per cui, ad esempio, si vedeva nella diversità sintattica di francese e italiano un indizio dei differenti geni delle due lingue e relative culture. La letteratura esprimeva a livello esemplare il genio della lingua in cui era scritta. Fino a ieri nessuno metteva in dubbio che una lingua portasse i contrassegni di un'identità culturale e/o nazionale, anche se stati plurilingui come la Svizzera avevano già da tempo dimostrato che la lingua non è necessariamente il veicolo principale dell'identità di una nazione. Oggi, i casi tipo Svizzera crescono a dismisura nel mondo, anche senza o contro la volontà degli stati. In Israele le lingue ufficiali sono l'ebraico e l'arabo, ma tutti sanno l'inglese e i più una terza lingua (in genere quella della patria d'origine della famiglia). La possibilità, di recente riproposta da Asor Rosa, di «ridefinire, attraverso le vicende letterarie del nostro popolo, una certa nozione di identità italiana» non è detto

che possa essere convalidata in un prossimo futuro. Se è difficile contestare l'affermazione che «la letteratura italiana è stata, in condizioni storiche difficilissime, un modo privilegiato per gli italiani di “essere italiani”», per altre letterature e altri paesi (come si è visto per la letteratura postcoloniale) non è così²³.

Anche la pratica delle traduzioni, l'adozione di interlingue (di fatto) hanno ridotto questa proprietà inimitabile di ciascuna lingua (perlomeno delle maggiori e più diffuse e colte di oggi) e favorito un linguaggio cosmopolita, senza patria o dalla patria debole.

La lingua letteraria ha attenuato la sua attitudine a riflettere il 'genio' della lingua, ma non l'ha certo del tutto perduta, perlomeno in alcuni paesi e autori. Cito solo i frizzanti romanzi di Amélie Nothomb, giocati sul luccichio sintattico del francese, sul ritmo della lingua, fino a dedicarsi espressamente a essa (un titolo per tutti: *Le Robert des noms propres*, dal nome di un celebre dizionario). Ma è certo che, per restare da noi, le proprietà culturali e diciamo, per brevità, antropologiche dell'italiano oggi sono più riprodotte (con tutti i loro difetti) dalla lingua burocratico-amministrativa che da quella del romanzo, che al massimo restituisce stancamente l'endemico mistilinguismo della nostra nazione.

Il caso dell'italiano dimostra come un tempo si facesse tutt'uno di identità e unità, riconoscendo valenza identitaria a un veicolo unificante come la lingua. Oggi si sa che (purtroppo) non è più così; che una lingua unisce, ma non identifica necessariamente una comunità. Gli antichi credevano (e non a torto) che «non ex gentibus linguae, sed ex linguis gentes ortae sunt». Ma oggi si direbbe che questa attitudine di una lingua a fondare

popoli (così evidente nella storia d'Italia in cui la lingua ha preceduto di tanti secoli lo stato) si stia affievolendo e che le lingue non identifichino più una gente. La cosa è immediatamente verificabile se si pensa all'inglese universale, lingua di innumerevoli paesi e persone; ma funziona ormai persino se si guarda all'italiano, che unisce (sempre meno, per altro) popoli che stanno smettendo di intendersi o di accettare di avere la stessa identità.

La letteratura e soprattutto il romanzo mostrano bene questa riduzione della funzione identitaria delle lingue. Abbiamo visto quanti romanzi non francesi o non inglesi (o non nordamericani) sono scritti in francese o in inglese. Oggi ne abbiamo persino di non italiani in italiano, come abbiamo osservato con lo splendido *Caduta libera*, scritto in italiano e pubblicato in Italia dal siberiano Nicolai Lilin.

La misura planetaria, sia chiaro, non è garanzia di migliori esiti letterari; come non ne assicura di peggiori. È solo un cambiamento, come lo è stato il passaggio dalla letteratura dei comuni a quella delle corti a fine Medioevo. Ma è un cambiamento da cui è bene non prescindere, anche nel giudicare le singole espressioni letterarie nazionali. L'intelligente rassegna della nuova narrativa italiana fatta da Filippo La Porta^[24], così piena di bravi scrittori, ma senza un capolavoro, senza un libro memorabile, non darebbe adito a riflessioni diverse o ulteriori, meno deprimenti e più articolate, se lo spazio da cui sono attinte le molte letture del critico fosse quello mondiale? Si potrebbe valutare il giallo italiano, la sua qualità e vitalità, senza vederlo nel contesto internazionale del *polar* mondiale, oggi fiorentissimo sotto ogni latitudine?

Quando Giulio Ferroni^[25] denuncia la crisi della narrativa italiana contemporanea, incapace, a suo condivisibilissimo

giudizio, di restituire un'immagine critica e acuta della realtà degradata del nostro paese, le assegna una funzione, importantissima, ma, in prospettiva, non più necessariamente tipica del romanzo in lingua italiana; soprattutto non lo sarà più, dal momento in cui in italiano scriveranno numerosi e bravi autori stranieri, per i quali la nostra sarà una lingua seconda o comunque non nazionale.

Chi potrebbe oggi sostenere che la letteratura inglese è 'a perdere' perché impotente a rendere la nuova realtà culturale e politica della Gran Bretagna? Se, come si diceva, la misura mondo e sovranazionale delle narrative di oggi non garantisce risultati artisticamente migliori, può però assicurare un campo di esercizio più largo e vario alla critica che le giudica.

[1] H. Bloom, *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996; R. Luperini, *Gli intellettuali nell'età della globalizzazione*, in *Diversity, Otherness and Pluralism in Italian Literature, Cinema, Language and Pedagogy. Yesterday, Today and Tomorrow*, a cura di F. Calabrese, L. Ghezzi, T. Lobalsamo e W. Schrobilgen, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 2009, pp. 9-20; Id., *Canone occidentale, etica planetaria e trasformazione della figura dell'insegnante d'italiano e Il canone e la storia letteraria come ri-costruzione*, in *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2006.

[2] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

[3] Se ne veda il commento in L. Serianni, *L'ora di italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

[4] T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.

[5] F. Orlando, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, con due interventi di G. Cusatelli e C. Gorlier, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

[6] F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009.

[7] R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2002, p. 16.

[8] A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009.

[9] Cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea*, Bologna, Il Mulino, 1963 e E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956. Scrive inoltre Auerbach (in *Filologia della Weltliteratur*, in *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970, p. 191): «la nostra casa filologica è la terra, non può più essere la nazione».

[10] F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

[11] C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, XI ed., Torino, Einaudi, 1999.

[12] P.V. Mengaldo, *In terra di Francia*, Taranto, Lisi, 2004, p. 162.

[13] W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995.

[14] J.M. Coetzee, *Lavori di scavo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 15.

[15] Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 16.

[16] E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

[17] C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 261.

[18] M. Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

[19] J. Marías, *Vite scritte*, Torino, Einaudi, 2004.

[20] A. Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa*, Torino, Einaudi, 2000.

[21] C. Segre, *Dieci prove di fantasia*, Torino, Einaudi, 2010; M. Fortunato, *Quelli che ami non muoiono*, Milano, Bompiani, 2008.

[22] H. de Balzac, *La duchesse de Langeais*, Paris, Flammarion, 2008, p. 61.

[23] Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., pp. xi, xiii.

[24] F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

[25] G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Un'obiezione per concludere

Lette le pagine che precedono, un amico e collega molto intelligente¹ mi ha fatto, in una bella lettera, un'obiezione. Il saggio sembra fare un parallelo fra la crescita della globalizzazione e la riduzione della pertinenza letteraria dei luoghi nazionali o regionali nel romanzo. Ma la globalizzazione non ha prodotto, come reazione mondiale, proprio il contrario? Non ha favorito un recupero e un rilancio delle differenze locali? Non è (mi ha scritto) «nel momento in cui le culture non sono più relativamente isolate, ma si incrociano sotto lo stesso tetto, [che] nascono i contrasti più forti e la singola cultura o il “locale” rivendicano la loro esistenza, sopravvivenza?».

L'obiezione è troppo fondata per non discuterla prima di concludere. Premetto che il ritorno alle radici non è quasi mai un'operazione nitida, autentica. Se il loro rimpianto o la loro ricerca hanno dato sostanza alla miglior cultura novecentesca, il loro rilancio tra folclorico e politico sembra aprire a esiti dubbi. Lo abbiamo sotto gli occhi, in Europa come in Medio Oriente. Qui però non discutiamo degli esiti del neoregionalismo né di politica, pur non tacendo che si tratta spesso di provincialismo culturale e oscurantismo religioso e ideologico, una variante campanilistica di quella sottostoria già rappresentata, per Cesare Pavese (che pure non lo aveva ripudiato), dal dialetto. Qui parliamo di romanzo e del ruolo in esso dei

luoghi, della loro funzione narrativa. E non credo si possa discutere che i luoghi del e nel romanzo, all'inizio centrali e costitutivi, forti, siano diventati sempre più problematici e poi precari e infine deboli, divenendo di recente addirittura metalocali, con tratti (anche linguistici) sempre meno intrinseci alla loro geostoria e sempre più funzionali alla loro ricezione a livello planetario: il luogo visto dagli stranieri.

Certo, non è senza fondamento osservare, come fa il mio acuto contraddittore, che una forte attenuazione del ruolo dei luoghi nativi si era verificata in narrativa già negli anni Settanta, col metaromanzo europeo, quando, semplicemente, il luogo storico-geografico era stato soppiantato da *locations* puramente letterarie. Ma, a parte che si finirebbe per dare più rilievo del dovuto a un trascurabile episodio del romanzo moderno senza veri capolavori (non lo è neppure il nostro pur importante *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), mi lascerebbe in dubbio la conseguenza che ne deriverebbe: e cioè che oggi (dagli anni Novanta in poi) si assisterebbe a un ritorno del radicamento locale in reazione alla globalizzazione dominante. In realtà, si tratta di un ritorno molto di facciata, di colore più che di sostanza, di contorno più che di ragione, che comunque rappresenta più il successo della mondializzazione che il suo rifiuto.

Non mi persuade neppure un'interpretazione corrente, più positiva e ottimistica, molto circolante in Francia, del recupero o conservazione dei dati locali, intesi come la forma autentica della globalità risanata: l'evidenza e l'accoglimento delle diversità. Si esalta in questo caso una scrittura mondo che avrebbe la forma di 'letterature mondi' (enfasi sul doppio plurale) e si vede il romanzo

all'inizio di una nuova era, in cui la molteplicità (di lingue, luoghi, autori) diventerà tratto essenziale di un genere un tempo così individuale e locale^[2]. È una risposta positiva, ottimistica, alla mondializzazione, vista come somma e integrazione di differenze più che come minaccia a esse. Forse è politicamente più corretta, certo più generosa e viva, ma è non meno discutibile della sua simmetricamente opposta versione timorosa e scontrosa, che lamenta nella globalità la fine delle località.

Non mi convince dare più importanza alle reazioni (pur innegabili), agli effetti collaterali che alle cause e ai modi primari di una condizione culturale. Penso che la globalizzazione sia una crescita di somiglianze, in cui si bilanciano imperfettamente azioni (livellanti) e reazioni (distintive). Le perdite di diversità possono comportare migliori standard, ma i migliori standard non compensare le specificità perdute, come la rivoluzionaria fabbricazione di buoni mobili in serie non è riuscita a compensare del tutto la fine della costruzione di quelli perfetti d'artigianato. Ma so che (bene o male) il mondo è oggi quello dell'Ikea e non quello delle vecchie, belle falegnamerie.

Per questo mi sembra che il rilievo superficiale del tratto locale, stilizzato, prefabbricato, sia più una forma (criticamente debole e, al limite, quasi complice) della globalizzazione, che una reazione radicale a essa. La mondializzazione non sempre si propone con computer e *world cars* identiche per tutto il mondo, ma anche con cibi e oggetti presentati come tipici, caratteristici, locali, ancorché prodotti su scala mondiale. Non c'è niente di più globale (occidentale, perlomeno) della vendita della natura locale, delle cose in apparenza 'fatte in casa'. Basta

pensare alla pubblicità.

I luoghi narrativi risentono di questa doppiezza. Sono sempre meno locali e sempre più vantati come diversi. Si danno più nella forma della nostalgia, della perdita, della rivendicazione ideologica o morale che come presenza attiva e costruttiva di nuove e diversificate fantasie letterarie. Opere e scrittori si assomigliano più di quanto differiscano o vogliano far credere di farlo. L'enfasi localistica, comunque proposta, come leghismo violento e razzista o, all'opposto, come interculturalità amica e pacifica convivenza del molteplice, è sempre più un gesto di debolezza e una reazione di paura alla globalizzazione che un segno di autentico amore per la propria terra.

La debolezza ideologica e culturale del ritorno alle radici, la nostalgia delle piccole patrie, la tenera protezione delle terre terze e quarte da parte del mondo occidentalizzato sono risposte diverse (di valore politico opposto) ma parallele alla modernità omogeneizzante. Testimoniano tutte più la vittoria del globale di quanto piangano la perdita del particolare.

In narrativa hanno un loro corrispettivo nell'impiego esibito ma esteriore, vistoso ma non letterariamente necessario dei luoghi specifici. La differenza è tanto ribadita quanto secondaria. Le storie tendono più ad assomigliarsi che a distinguersi, come si diceva. Dentro l'emisfero culturale occidentale questo è evidentissimo. Stoccolma e Madrid sono due scene intercambiabili per una stessa storia. Ma anche il romanzo da mondi terzi, il più credibile e attivo nella difesa delle distinzioni locali, manifesta somiglianze non inferiori alle differenze.

Il romanzo contemporaneo non ha ritrovato con i luoghi

(spesso narrativamente inediti) nuove ragioni conoscitive delle singole realtà locali né forme narrative nuove, com'era avvenuto, ad esempio, quando, negli anni Sessanta-Settanta, il Sudamerica era prepotentemente entrato in letteratura. O perlomeno lo ha fatto meno di quanto abbia rappresentato e fatto parlare l'avanzata dell'omogeneità planetaria. Ha raccontato più la crescita del mondo come luogo unico che la resistenza dei vecchi luoghi diversi.

Ma questa è la contemporaneità. Nel romanzo mondo di oggi i luoghi sono ininfluenti narrativamente, perché fragili e ambigui politicamente, posticci o di gradevole apparenza più che necessari all'invenzione, alla sua forma, al suo linguaggio. Utili più alla commercializzazione del romanzo che al suo valore.

Perduta la centralità costitutiva, il rapporto del romanzo con i luoghi storici, linguistici, sociali, nazionali si è fatto problematico. Restano importanti, ma non sono più essenziali in quanto luoghi distinti. Anche quando sono scomparsi del tutto, centrifugati su palcoscenici mondiali e virtuali, continuano a proporsi, specie nei casi più avvertiti e intelligenti, nella modalità della perdita, a fare da traccia dell'esilio culturale o morale in cui la globalizzazione ha spinto tante culture e società diverse. Ma la storia che conta e che essi raccontano è quella del mondo culturalmente unificato, sia pure per denunciarne il prezzo altissimo e, nei casi migliori, le insostenibili contraddizioni, i dolori nuovi che comporta.

Ho l'impressione che per il romanzo la scommessa sia questa. Raccontare il mondo che diventa unico a caro prezzo, forse a un prezzo più caro della perdita dei buoni falegnami di una volta.

[1] È Giorgio Bertone, sempre appassionato e intelligente collega (insegna Letteratura italiana a Genova) e interlocutore. Approfitto della nota per ringraziare lui e quanti, in varie sedi e momenti, hanno letto e discusso con me questo saggio. Un grazie particolare a Elisabetta Fava, a Manuela Manfredini e a Carla C., che ne hanno pazientemente rivisto anche la struttura informatica e le bozze.

[2] AA.VV., *Pour une littérature-monde*, cit., pp. 134, 201.

Indice dei nomi

I numeri di pagina senza link si riferiscono alle pagine con note della versione a stampa. Tali note sono state collocate diversamente nella versione ebook.

Abate, Carmine, [96](#)
Agamben, Giorgio, [114](#)
Aleichem, Sholem, [58](#)
Amis, Martin, [71](#), 91
Ariosto, Ludovico, [16](#)
Asor Rosa, Alberto, [111](#), [117](#), [119](#), 122
Auerbach, Erich, [14](#), [35](#), [37](#), 41, [111](#), 122
Auster, Paul, [69](#)
Bach, Johann Sebastian, [14](#)
Bachtin, Michail Michailovič, [31](#)
Balzac, Honoré de, [16](#), [39](#), [40](#), [118](#), 122
Baricco, Alessandro, [38](#), 41, [50](#), [61](#), [62](#), [97](#), [98](#)
Barthes, Roland, [115](#)
Beckett, Samuel, [46](#), [116](#)
Benjamin, Walter, [114](#), 122
Ben Jelloun, Tahar, [26](#)
Bertinetto, Pier Marco, 41
Betocchi, Carlo, [111](#)
Biamonti, Francesco, [96](#)
Bloom, Harold, [36](#), [107](#), [121](#)
Boiardo, Matteo Maria, [16](#)
Boine, Giovanni, [22](#)
Borges, Jorge Luis, [30](#)
Broch, Hermann, [31](#)
Brod, Max, [56](#)
Brontë, Emily e Charlotte, [16](#)
Brown, Dan, [48](#), [76-79](#)
Brugnolo, Furio, [121](#)
Brunetto Latini, [110](#)

Brunngraber, Rudolf, [19](#)
Calabrese, Filomena, [121](#)
Calvino, Italo, [47](#), [50](#), [62](#), [97](#), [113](#)
Camilleri, Andrea, [80](#), [81](#), [87](#), [96](#)
Caproni, Giorgio, [111](#)
Carlotto, Massimo, [87](#), [96](#)
Carofiglio, Gianrico, [87](#), [96](#)
Casanova, Pascale, [30](#), [34](#), [35](#), [40](#), [47](#), [55](#), [56](#), [62](#), [75](#), [91](#)
Celan, Paul (Paul Antschel), [60](#)
Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches), [112](#)
Cervantes Saavedra, Miguel de, [31](#)
Cioran, Emil, [51](#)
Coelho, Paulo, [30](#)
Coetzee, John Maxwell, [24-26](#), [40](#), [54](#), [62](#), [67](#), [68](#), [114](#), [116](#),
[122](#)
Cohen, Ethan e Joel, [70](#)
Conrad, Joseph, [45](#), [46](#), [50](#)
Couturier, Maurice, [115](#), [116](#), [122](#)
Curtius, Ernst Robert, [14](#), [111](#), [122](#)
D'Annunzio, Gabriele, [22](#)
Dante Alighieri, [16](#), [110](#)
De Amicis, Edmondo, [73](#)
Debenedetti, Giacomo, [109](#)
Del Giudice, Daniele, [99](#), [103](#), [113](#)
DeLillo, Don, [69](#)
De Sanctis, Francesco, [18](#)
Dickens, Charles, [39](#)
Diderot, Denis, [31](#)
Dionisotti, Carlo, [122](#)
Döblin, Alfred, [19](#)
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, [21](#), [22](#), [31](#), [33](#)
Dürrenmatt, Friedrich, [90](#)
Eco, Umberto, [48](#), [76](#), [78](#), [79](#)
Faletti, Giorgio, [96](#)
Ferrandino, Giuseppe, [96](#)
Ferroni, Giulio, [121](#), [122](#)
Fielding, Henry, [31](#)
Flaubert, Gustave, [28](#), [31](#)
Fogazzaro, Antonio, [19](#)
Fontane, Theodor, [16](#), [21](#), [33](#)
Forster, Edward Morgan, [17](#)

Fortunato, Mario, [117](#), [122](#)
Fuentes, Carlos, [55](#)
Gadda, Carlo Emilio, [23](#)
García Márquez, Gabriel, [29](#), [31](#), [116](#)
Ghezzi, Lucia, [121](#)
Gide, André, [31](#)
Giordano, Paolo, [100](#)
Givone, Sergio, [115](#)
Glissant, Édouard, [18](#), [36](#), [40](#), [41](#), [70](#), [88](#), [91](#)
Goethe, Johann Wolfgang von, [31](#), [33](#), [35](#)
Gogol', Nikolaj Vasil'evič, [21](#)
Goldoni, Carlo, [16](#), [110](#)
Haendel, Georg Friedrich, [13](#)
Hardy, Thomas, [19](#)
Hemon, Aleksandar, [53](#)
Hosseini, Khaled, [52](#)
Houellbecq, Michel, [65](#)
Hugo, Victor, [76](#)
Huston, Nancy, [47](#)
Ibrahimi, Anilda, [101](#)
Ibsen, Henrik, [31](#)
Indridason, Arnaldur, [89-91](#)
Ionesco, Eugène, [51](#)
Istrati, Panait, [51](#)
Izzo, Jean Claude, [81](#)
Jaeggy, Fleur, [100](#)
James, Henry, [22](#), [40](#)
Joyce, James, [31](#), [112](#)
Kafka, Franz, [31](#), [56](#), [79](#)
Kellog, Robert, [41](#)
King, Stephen, [80](#), [91](#)
Kipling, Rudyard, [45](#), [73](#)
Kristof, Agota, [51](#)
Kundera, Milan, [14](#), [31](#), [33](#), [35](#), [40](#), [46](#), [47](#), [51](#), [62](#)
Lagercrantz, Olof, [62](#)
Lakhous, Amara, [101](#), [103](#)
La Porta, Filippo, [120](#), [122](#)
Larsson, Stieg, [89](#), [91](#)
Le Bris, Michel, [40](#)
Levi, Primo, [68](#), [113](#)
Lévinas, Emanuel, [115](#)

Lilin, Nicolai, [53](#), [101](#), [110](#), [120](#)
Littell, Jonathan, [51](#)
Lobalsamo, Teresa, [121](#)
Lucarelli, Carlo, [96](#)
Luperini, Romano, [107](#), [110](#), [114](#), [121](#), [122](#)
McCarthy, Cormac, [38](#), [70](#)
McEwan, Ian, [65](#), [66](#), [71](#), [91](#)
Magliani, Marino, [102](#), [103](#)
Magris, Claudio, [55](#), [58](#), [99](#), [117](#)
Mahfouz, Naguib, [25](#), [26](#)
Makine, Andreï, [51](#), [70](#), [91](#)
Mankell, Henning, [81](#), [83](#), [84](#), [87](#), [89](#), [91](#)
Mann, Thomas, [17](#), [28](#)
Márai, Sándor, [57](#)
Marazzini, Claudio, [41](#)
Marías, Javier, [65-67](#), [91](#), [116](#), [122](#)
Markaris, Petros, [81](#)
Marx, Karl, [35](#)
Maurensig, Paolo, [100](#)
Mauriac, François, [21](#)
Meneghello, Luigi, [23](#)
Mengaldo, Pier Vincenzo, [39](#), [41](#), [65](#), [69](#), [91](#), [113](#), [122](#)
Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi), [16](#), [109](#)
Montale, Eugenio, [111](#)
Moravia, Alberto (Alberto Pincherle), [22](#)
Moretti, Franco, [9](#), [10](#), [20](#), [23](#), [32](#), [40](#), [75](#), [91](#), [111](#), [112](#), [122](#)
Morselli, Guido, [100](#)
Mozart, Wolfgang Amadeus, [13](#)
Nabokov, Vladimir, [46](#)
Némirovsky, Irène, [51](#)
Nievo, Ippolito, [23](#)
Niffoi, Salvatore, [96](#)
Noiville, Florence, [40](#)
Nothomb, Amélie, [65](#), [119](#)
Orengo, Nico, [96](#)
Orlando di Lasso, [14](#)
Orlando, Francesco, [109](#), [121](#)
Orsi, Maria Teresa, [41](#)
Pamuk, Orhan, [26](#)
Pansa, Giampaolo, [95](#)
Pariani, Laura, [96](#)

Pascoli, Giovanni, [16](#)
Pasolini, Pier Paolo, [23](#)
Pavese, Cesare, [125](#)
Peretz, Isaac L., [58](#)
Petrarca, Francesco, [16](#)
Pressburger, Giorgio, [57](#), [100](#)
Proust, Marcel, [21](#), [110](#), [113](#)
Quasimodo, Salvatore, [111](#)
Rabelais, François, [31](#)
Rahimi, Atiq, [53](#)
Raimbaut de Vaqueiras, [110](#)
Ramuz, Charles-Ferdinand, [56](#)
Roth, Joseph, [55](#)
Roth, Philip, [68](#), [71](#), [91](#)
Rouaud, Jean, [40](#)
Rowling, Joanne Kathleen, [74](#)
Rushdie, Salman, [26](#), [52](#), [55](#), [62](#), [65](#)
Said, Edward, [27](#), [40](#)
Sarasso, Simone, [95](#)
Saviano, Roberto, [96](#)
Scholes, Robert, [41](#)
Schrobilgen, Wendy, [121](#)
Scorza, Manuel, [29](#)
Segre, Cesare, [115](#), [117](#), [122](#)
Sepúlveda, Luis, [30](#)
Serianni, Luca, [121](#)
Serra, Renato, [45](#), [62](#)
Sessi, Frediano, [99](#)
Severino, Emanuele, [114](#)
Sfurim, Mende M., [58](#)
Shakespeare, William, [16](#)
Shaw, George Bernard, [31](#)
Simenon, Georges, [85](#), [113](#)
Singer, Isaac Bashevis, [21](#), [47](#), [59](#), [60](#)
Soletti, Elisabetta, [41](#)
Solmi, Sergio, [111](#)
Spitzer, Leo, [14](#)
Stendhal (Henri Beyle), [16](#), [31](#), [39](#)
Sterne, Laurence, [31](#)
Stevenson, Robert Louis, [45](#)
Stifter, Adalbert, [21](#), [33](#)

Sue, Eugène, [75](#), [76](#)
Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz), [22](#), [79](#), [114](#), [116](#)
Tabucchi, Antonio, [98](#)
Testa, Enrico, [115](#), [122](#)
Thackeray, William Makepeace, [39](#)
Thiong'o, Ngugi wa, [55](#)
Todorov, Tzvetan, [121](#)
Tolkien, John R.R., [74](#)
Tolstoj, Lev Nikolaevič, [21](#)
Ungaretti, Giuseppe, [111](#)
Valdez Moses, Michael, [19](#), [27](#), [40](#)
Vargas, Fred, [81](#), [87](#)
Vargas Llosa, Mario, [30](#)
Vázquez Montalbán, Manuel, [80](#)
Verdi, Giuseppe, [110](#)
Verga, Giovanni, [16](#), [23](#)
Wagner, Jan Costin, [89](#)
Weinrich, Harald, [15](#), [35](#), [36](#), [40](#), [41](#)
Yehoshua, Abraham B., [69](#), [117](#), [122](#)
Zweig, Stefan, [57](#)

Romanzo mondo

Coletti Vittorio

EAN: 9788815307057

Licensed to:

Antonio Allegra

Date of purchase: November 10, 2011
through Internet Bookshop Italia s.r.l.

Customer identifier: 1010000

Transaction number: 7092852

The contents and components of this eBook, including but not limited to all text, images, graphics, video, pictures and trademarks, are protected by national and international intellectual property laws, and are entirely owned by its publisher.

You are granted a non-exclusive non-transferable limited personal license to download and view the contents for your personal, non-commercial, private use. The download and use of the eBook does not grant any ownership in or to any of that content. The modification, editing, republication, resale, renting, distribution or transfer, by any means or in any manner, of all or part of the eBook, to any other party are strictly forbidden without prior written consent from the publisher.

The seller declines all responsibility regarding the contents of the eBook. In no event shall the seller or the publisher be liable for any direct or indirect damages arising out of the use of, or inability to use the eBook. The publisher reserves all rights not expressly granted hereby.